



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Andreia Fragata Oliveira Boia

2º Ciclo de Estudos Literários, Culturais e Interartes
Ramo de Estudos Românicos e Clássicos – Literatura Portuguesa

QUE O DESEJO ME DESÇA AO CORPO

JUDITH TEIXEIRA E A LITERATURA SÁFICA

2013

Orientadora: Professora Doutora Isabel Pires de Lima

Coorientadora: Professora Doutora Ana Luísa Amaral

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/Relatório/Projeto/IPP

versão definitiva

(Introduzir o caos na ordem poética dominante)

Manuel António Pina

AGRADECIMENTOS

Para que este estudo possa agora ser apresentado, impõe-se que sejam dedicadas algumas palavras de agradecimento às pessoas que se revelaram um apoio ao longo deste trabalhoso ano.

À Professora Doutora Isabel Pires de Lima e à Professora Doutora Ana Luísa Amaral, deixo uma palavra de gratidão não só pela disponibilidade e entusiasmo em orientar e coorientar (respetivamente) o meu trabalho, mas também pela sua erudição, pela riqueza dos seus comentários e sugestões que se mostraram fundamentais para o desenvolvimento. Grata lhes fico pelo estímulo pessoal no que diz respeito ao gosto pela literatura e pela investigação.

Aos meus pais, Fernanda e Manuel, e aos meus avós, Ivone e João, pelo amor incondicional, pelo apoio, pela confiança depositada nas minhas capacidades e no meu trabalho e por me continuarem a ensinar a ser melhor todos os dias.

Ao Mário Almeida Ramos, à Mariana Silva, à Isabel Alves, ao Renato Sousa, ao Tiago Moura, à Rita Machado e ao Hugo Silva por se revelarem pilares fundamentais em todos os momentos, pela amizade sem reservas, pela força e por me mostrarem outros mundos e perspetivas.

Ao Paulo Brás, pela lealdade ao longo destes anos de amizade, pelos preciosos conselhos, pelo amparo.

À Carolina Marcello, à Maria João Barbosa e à Tânia Solano Ardito, que começaram esta jornada ao mesmo tempo que eu, pela partilha de experiências, receios, dúvidas, pela amizade e pelos incentivos constantes a não desistir.

Ao Pedro Beleza, pela amizade, pela preocupação constante, pelo incentivo a fazer sempre mais e melhor.

RESUMO / ABSTRACT/ RÉSUMÉ

Este estudo tem como objetivo esclarecer as causas profundas da marginalização da obra e da personalidade literária da escritora portuguesa dos anos vinte do século passado, Judith Teixeira, procedendo a partir de três dimensões: as questões de sexo, género, identidade sexual e homossexualidade; as polémicas literárias em que esteve envolvida; identificação das grandes linhas estruturadoras da sua produção literária. PALAVRAS-CHAVE: margem, literatura sáfica, exclusão, preconceito

The present study aims at clarifying the reasons that led to the marginalization of 20th century Portuguese author Judith Teixeira and her work. Those reasons will be analyzed from three distinct dimensions: issues that involve the notions of sex, gender, sexual identity and homosexuality; the various literary scandals that the author was involved in; the identification of the main lines of her literary production. KEY-WORDS: margin, saphic literature, exclusion, prejudice

Cette étude a comme objectif clarifier en profondeur les causes de la marginalisation de l'œuvre et de la personnalité littéraire de la femme écrivain portugaise des années vingt du XXème siècle, Judith Teixeira, en procédant à partir de l'analyse de trois dimensions différentes: les questions de sexe, genre, identité sexuelle et homosexualité; les polémiques littéraires concernant l'auteur; l'identification des lignes principales de sa production littéraire. MOTS-CLÉS: la marge, la littérature saphique, l'exclusion, le préjugé

ÍNDICE

Introdução – <i>Nada mais que o espelho/desfocado</i> – considerações gerais.....	11
Capítulo I	
I – Lugares da homossexualidade.....	17
1.1– Perspetivas teóricas sobre a homossexualidade.....	20
1.2 – Homossexualidade e género.....	28
1.2.1 – A Revolução Francesa e o século XIX: primeiras manifestações e reivindicações no feminino.....	31
1.2.2 – Séculos XX e XXI: sexo, género e identidade.....	34
Capítulo II	
II – O Modernismo e as representações da homossexualidade na literatura portuguesa.....	41
2.1 – O retrato das relações de género: o centro e as margens.....	41
2.2 – Literatura e homossexualidade.....	47
2.3 – <i>Tenho medo que o desejo me desça ao corpo:</i> a polémica Judith Teixeira.....	50
2.3.1 – A polémica dos «Poetas de Sodoma».....	52
2.3.2 – <i>Nua. Poemas de Bizâncio</i> e a defesa de Judith Teixeira.....	60
Capítulo III	
III – Textos da margem: o literário como causa da exclusão.....	67
3.1 – Confessionalismo e amor.....	68
3.2 – Vitalismo, excesso e sensualidade.....	78
3.3 – Elementos exóticos e invulgares.....	91
3.4 – Nevrose, depressão e dor.....	95
3.5 – As novelas de <i>Satânia</i>	100
Conclusão – <i>Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?</i>.....	107
Bibliografia.....	113

INTRODUÇÃO

Nada mais que o espelho/ desfocado – considerações gerais¹

*A memória,
luz indecisa,
ignora ainda
o que deve
iluminar.*

“resgate”, José Mário Silva

As mulheres, e a figura feminina, sempre tiveram um lugar de destaque ao longo da tradição literária. E todavia, o seu papel foi quase sempre o de personagem, não de autora. Não foi ocioso o famoso lamento da poetisa britânica Elizabeth Barrett Browning: “I look everywhere for Grandmothers and see none” (1984, 14). Ainda assim, algumas mulheres foram conseguindo o seu espaço para escrever e dedicar-se à literatura como autoras, caso de Safo, Christine de Pisan, Marquesa de Alorna, Soror Violante do Céu, George Sand ou ainda Madame de Staël, mas, na verdade, o número de homens foi/é sempre extraordinariamente superior. Anna Klobucka alude a esta questão em *O Formato Mulher: a Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, sublinhando o “posicionamento epistemologicamente secundário do “feminino” em relação ao “masculino” na tradição ocidental e a desigualdade, simbólica e material, entre os homens e as mulheres” (2009, 67).

A desigualdade traduz-se no posicionamento da mulher na margem no decorrer dos séculos, criando-lhe impedimentos no acesso à instrução (e, nas classes mais altas, foi um acesso limitado e sempre controlado, como é o caso das leituras, que se direcionavam ou para a religião ou para o espaço doméstico) e educando-a para se tornar uma boa esposa, mãe e dona de casa. Os papéis atribuídos a cada sexo foram (e, em certa medida, continuam a ser) extremamente rígidos e dificilmente admitiram qualquer perspetivação alternativa.

No caso português – que nos interessa particularmente – esta inflexibilidade é ainda mais acentuada, principalmente depois da instauração do regime ditatorial de António de Oliveira Salazar no final da década de vinte do século XX e que se estendeu até 1974, compreendendo um longo período de quarenta e seis anos de repressão, privação e violência a vários níveis. O Estado Novo apostou sempre na pouca

¹ O verso usado como título da Introdução pertence ao poema “Reflexo”, da obra *Só de Amor*, de Maria Teresa Horta (Lisboa: Dom Quixote, 2009, 61).

qualificação do povo – e especialmente da mulher –, considerando que a esfera doméstica e do privado era o lugar que lhe pertencia, dedicada à educação dos filhos e à gestão do lar.

Ao atentar nos versos do soneto “A Mulher Portuguesa” (1952), de Félix Bermudes, observa-se que, ao caracterizar a mulher portuguesa, o autor faz alusão a alguns destes aspetos, evidenciando-se a sua ligação à casa e o seu apagamento histórico:

A mulher portuguesa (...)
Não vem na História, passa incompreendida,
Vive apagada sob o nosso olhar.

Entre a penumbra dum modesto lar,
Vai batalhando no arraial da Vida
(...)

Não vem na História. Vem talvez na lenda (...)
Seguindo os homens nesta inglória senda. (1952, 11)

Se a literatura é apanágio da alta aristocracia e de homens letrados, salientando-se que, na maior parte dos casos, a mulher é “privada do poder simbólico da autoria e da autoridade cultural” (KLOBUCKA:2009, 70), é necessário que ela encontre estratégias que lhe permitam ter um espaço no panorama literário e que passam, na maior parte dos casos, por se dedicar a géneros considerados menores ou a focar-se no mundo que conhece e no seu íntimo.

Um dos grandes escândalos literários da ditadura salazarista foi o da apreensão de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, e da instauração de um processo às autoras devido ao conteúdo considerado imoral e pornográfico da obra que abordava sem pudor, através da subversão e reinvenção da freira de Beja, Mariana Alcoforado, os tabus da sociedade de então, nomeadamente o sexo, o prazer, o aborto e a guerra, entre outros (Cfr. BARRENO/COSTA/HORTA: 2010).

Após a Revolução de Abril, a mudança iniciou-se lentamente e as mulheres, na atualidade, tornam-se visíveis, como realça Maria de Lourdes Pintasilgo, não só desempenhando tarefas secularmente associadas ao elemento masculino, mas tendo uma voz e uma palavra a dizer (Cfr. 2005, 35). Na verdade, foi preciso percorrer um longo caminho e lutar aguerridamente para que as injustiças cometidas durante séculos não se perpetuassem, frisando-se a importância, na Europa e nos Estados Unidos da América, dos movimentos feministas (não só do início do século XX, mas principalmente os dos

anos 60/70) para que fosse encetada uma verdadeira revolução ideológica, cultural e social que não permitisse manter a mulher nesse quadro discriminatório².

Remontando às primeiras décadas do século XX português, recorde-se a celeuma criada nos anos dez na sociedade portuguesa devido à edição de *Orpheu*, revista que marca a geração modernista portuguesa e que constitui um ponto de viragem a nível estético-literário. A misoginia é tão vincada na *Geração de Orpheu* que não há nenhuma mulher dedicada à literatura no seio do grupo e os nomes femininos que assinam alguns textos são pseudónimo de escritores. Realce-se que a literatura produzida por mulheres durante o mesmo período ainda é pouco conhecida atualmente e não segue a mesma linha vanguardista da época. Porém, Judith Teixeira é contemporânea da geração de Fernando Pessoa e é a única poetisa considerada modernista essencialmente pela inovação e tratamento do elemento erótico e sexual que a sua obra encerra. À luz da época, o estatuto de que a mulher gozava não lhe permitia afirmar as suas convicções sem que fosse alvo de repressão e preconceito, principalmente se estas tocassem temas que incomodavam a moral vigente, como a sexualidade e o prazer.

Pela sua ousadia em escrever sobre estas temáticas e por abordá-las de um ponto de vista lesboerótico, Judith Teixeira não só foi alvo de chacota e humilhação como foi castigada exemplarmente, sendo votada ao esquecimento durante décadas e colocada na margem do panorama literário e artístico português. Se a sexualidade constituía por si só um assunto capaz de causar vergonha, a estratégia adotada em relação à homossexualidade era o fingimento: o problema não é ser-se homossexual, mas sim afirmá-lo publicamente ou, pelo menos, abordar sem qualquer tipo de reservas as ligações eróticas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo.

Implicada na conhecida polémica dos «Poetas de Sodoma», de 1923, juntamente com António Botto, Raul Leal e António Ferro, Judith Teixeira viu a sua obra de estreia – *Decadência* – apreendida e incinerada pelo Governo Civil por ser considerada pornográfica e ir de encontro aos princípios morais retrógrados e rígidos da sociedade portuguesa do seu tempo.

² No contexto português, não há registo de textos marcadamente ideológicos no que concerne as temáticas feministas nem de testemunhos de escrita feminista, mas de “diversos textos literários com uma preocupação feminista, ou escritos de um ponto de vista feminino e envolvidos numa pesquisa dos valores das mulheres” (MAGALHÃES: 1995, 22), como é o caso da já mencionada obra *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa.

O seu descaso literário (SOUSA:2001) é singular no panorama cultural português, mais pela atenção dada aos escândalos em que esteve envolvida do que propriamente pela efetiva causa da sua exposição mediática e consequente marginalização: o texto literário.

Nesta linha de sentido, *Que o desejo me desça ao corpo: Judith Teixeira e a literatura sáfica* centra-se no estudo da figura e da obra de Judith Teixeira, pretendendo não só evidenciar a dimensão erótica e de desejo sáfico que constitui a principal linha temática explorada pela autora, mas também clarificar os fatores que levaram à progressiva marginalização de que ela tem sido alvo e ainda resgatar e aprofundar a análise dos seus textos literários.

Os três capítulos que estruturam este estudo não só contextualizam e exploram de formas distintas a época em que a autora produziu literariamente (dando-se mais atenção à década de vinte) e as ideologias dominantes a nível clínico, histórico-social, político e artístico, como auxiliam na clarificação do conjunto de motivos que contribui para que a autora tenha sido colocada de parte no panorama literário.

O primeiro capítulo, *Lugares da homossexualidade*, pretende, por um lado, mostrar de que forma as teorias clínico-psicanalíticas formuladas no final do século XIX e no início do século XX, tanto na Europa como em Portugal em particular, concorrem para que se intensifique o preconceito em torno da homossexualidade e, por outro lado, recuperar a relação entre as problemáticas de sexo, género e identidade desde a Revolução Francesa (1789) até à atualidade, salientando não só as reivindicações das mulheres que começaram a tomar forma desde essa época e que primeiramente reclamam os seus direitos civis, políticos e a igualdade para, numa fase posterior, se centrarem nas problemáticas referentes ao corpo, ao género, ao sexo e à identidade

Por seu turno, o capítulo II, *O Modernismo e as representações da homossexualidade na literatura portuguesa*, ao incidir especificamente sobre o retrato social, histórico e político de Portugal até ao final da década de vinte do século XX e sobre o retrato das relações entre masculino e feminino, com especial atenção nos comportamentos, educação, atribuição de tarefas e papéis desempenhados pelo homem e pela mulher, pretender caracterizar a sociedade em que Judith Teixeira viveu de forma a reforçar os motivos da marginalização de que foi alvo. Para além destes aspetos, atenta ainda na literatura de temática homossexual produzida no período acima referido e nas polémicas literárias em que a autora esteve implicada, interessando particularmente a receção da sua obra no meio literário.

O terceiro capítulo, *Textos da margem: o literário como causa da exclusão*, concentra-se na análise do texto literário – poesia e prosa – como causa da marginalização, evidenciando-se as principais linhas temáticas e motivos literários que a motivaram, quer nas três obras de poesia (*Decadência*, *Castelo de Sombras*, ambas de 1923, e *Nua. Poemas de Bizâncio*, de 1926), quer na única obra em prosa conhecida, *Satânia* (1927). Refira-se ainda que utilizamos as edições de 1923 de *Decadência* e *Castelo de Sombras* e a edição de 1927 de *Satânia* e não as mais recentes³ e, por esse motivo, as citações mantêm a grafia da época; *Nua. Poemas de Bizâncio* segue a edição de 1996, incluindo-se em *Poemas*, obra organizada por Maria Jorge (em colaboração com Luís Manuel Gaspar).

Em último lugar, expomos as conclusões gerais que a reflexão a que nos propomos possibilitou apurar, seguindo-se a bibliografia (ativa, passiva e geral) que serve de base à elaboração deste estudo.

³ As obras *Decadência* e *Satânia* foram editadas posteriormente, a primeira pelo Instituto Politécnico de Viseu (2002) e a segunda pelas Edições Varicelas (2008).

CAPÍTULO I

(...) «Chloe gostava de Olivia...» Não estremeçam, nem corem.
Admitamos que na intimidade da nossa sociedade estas coisas,
algumas vezes, acontecem. Por vezes, as mulheres gostam de outras mulheres.

Virginia Woolf – *Um Quarto que Seja Seu*

I – Lugares da homossexualidade

Sobre os lugares ocupados pela homossexualidade no contexto específico do final do século XIX/início do século XX, importa tecer primeiramente algumas considerações gerais não só em relação à mesma, desde a Antiguidade até ao período que nos interessa particularmente, como também à forma como se estruturam as relações entre homens e mulheres e, no seio destas, o domínio do masculino na sociedade patriarcal e a consequente delegação do feminino para segundo plano.

É principalmente na esfera do literário que encontramos estas referências. Em *Teogonia*, Hesíodo conta o mito da criação de Pandora, da qual “provém de facto a maldita estirpe e raça das mulheres” (2005, 61), como forma de retaliação por parte de Zeus contra Prometeu por este o ter enganado. A desvalorização da mulher e a misoginia que marcam esta visão perpetuar-se-ão no decorrer dos séculos. Ainda que não haja grande reflexão filosófica específica acerca das temáticas do feminino nas obras de Platão e Aristóteles, as quais não se afastam grandemente do pensamento da época que afirma a superioridade masculina e a inferioridade feminina, os seus pontos de vista em relação ao tema apresentam algumas diferenças.

Maria Luísa Ribeiro Ferreira explica que embora Platão defendesse que “a algumas mulheres (...) “fosse” dada partilha nas tarefas cívicas (...)” (PINTO: 1998, 26), para ele, a mulher só conseguiria obter estatuto dentro da cidade se imitasse o homem, sendo assim desvalorizada enquanto mulher. Para Aristóteles, a diferença entre masculino e feminino é mais marcada: o único poder que a mulher tem está confinado ao espaço doméstico. Os fatores biológicos acentuam esta dicotomização. Para o filósofo, “o corpo das mulheres é mais fraco, consequentemente a alma também o é.” (*Ibidem*).

Este é, efetivamente, o pensamento que se instaura de forma inabalável na Idade Média. O feminino é sinónimo de medo para o patriarcado, destacando-se os

estereótipos da mulher na imagem de Eva, a pecadora, e Maria, a pura. Na verdade, a doutrina cristã e a cristianização do império romano têm um impacto feroz na secundarização da mulher, difundindo ideias como a sua criação a partir da costela de Adão, relegando-a de imediato para um plano secundário – ou ainda discutindo se ela seria também um ser dotado de alma ou não, entre outros. Esta visão enraizar-se-á profundamente ao longo de toda a Idade Média e estender-se-á ainda pelos séculos posteriores. Elisabeth Badinter nota que “même réduite à presque rien, la femme constitue toujours un danger dans l’imaginaire de l’homme.” (1986, 104), também pelo facto de o feminino ser afinal uma esfera totalmente desconhecida para este.

Arredadas da participação política, da educação e da cultura, as mulheres veem na Revolução Francesa uma oportunidade de se afirmarem também como cidadãs, mas não têm sucesso, sendo excluídas do exercício desse direito, estando no mesmo patamar que as crianças, os pobres e os estrangeiros (PERROT: 2005, 269). Françoise d’Eaubonne, em *Histoire et Actualité du Féminisme*, explica que algumas das alterações feitas foram positivas, uma vez que, devido aos direitos feudais, alguns privilégios do estatuto masculino desapareceram e as mulheres conseguiram ainda, entre outros, o direito de testemunhar. No entanto, o código napoleónico, que se torna cada vez mais exigente, impositivo e rigoroso para as mulheres, reduz a condição feminina a quase nada: as mulheres são meras reprodutoras e mães: “la femme n’a aucun autre intérêt, aux yeux du conquérant, que celui de mère: elle est la moule de la chair à canon.” (1972, 109).

No século XIX, começam a formar-se os movimentos feministas que reclamam principalmente os direitos civis e a participação feminina na sociedade e é este impulso que, juntamente com o papel desempenhado pelas mulheres nas Grandes Guerras do século XX, consegue, lentamente, alterar o seu estatuto na sociedade, passando elas a poder estudar, ler, ter instrução, uma profissão. Se a luta inicialmente passa pela aquisição de direitos civis, num segundo momento, centra-se no corpo e em questões relacionadas com a sexualidade, ainda que as problemáticas de temática gay e lésbica surjam muito mais tarde.

Na verdade, se pensarmos na história da homossexualidade, e voltando à Antiguidade, verificamos que, ao contrário da posterior condenação moral instituída pelo catolicismo, na Grécia, a homossexualidade era uma prática livre e comum, “(...)

non seulement permise par les lois (...) mais admise par l'opinion" (FOUCAULT:1976b, 211), sendo a beleza a principal razão para justificar o facto de se desejar um homem ou uma mulher:

À leurs yeux, ce qui faisait qu'on pouvait désirer un homme ou une femme, c'était tout uniquement l'appétit que la nature avait implanté dans le coeur de l'homme pour ceux qui sont «beaux», quel soit leur sexe. (*Idem*, 209).

Se a homossexualidade é aceite, os comportamentos efeminados não só não são bem vistos, como são ridicularizados. Na comédia *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* (apresentada por Aristófanes em 411 a.C.), é posto em cena o poeta Ágaton, a quem Eurípides pretende pedir que se disfarce e se introduza no festival religioso feminino das Tesmofórias, onde as mulheres decidem castigá-lo pela forma como ele as retrata nas suas tragédias. É o Parente, que acompanha Eurípides, que critica o jeito delicado e frágil de Ágaton:

E tu, meu rapaz, quero perguntar-te, como Ésquilo na Licurgia, que raio de mulher és tu. De onde vens, meu maricas? Qual é a tua terra? Que fatiota é essa? (...) O que tem a ver uma lira com uma túnica cor de açafrão? E uma pele com uma rendinha? E um lécito com um corpete? (...) E tu, meu rapaz, és mesmo homem? Então onde está o teu membro? E o teu manto? E os teus sapatos espartanos? Ou és mulher? (2001, 50-51).

Dado o número reduzido de mulheres dedicadas à produção literária, os motivos homossexuais estão presentes na literatura através das obras de escritores de teatro, filósofos ou poetas. A exceção no que diz respeito à produção de literatura sáfica é justamente Safo de Lesbos, que escreve poemas com um tom manifestamente erótico e que celebra o amor entre mulheres. Não só a sua obra foi queimada, como também foi votada ao anátema precisamente pelo seu lesbianismo e conteúdo poético erótico.

Ao longo da História e da Literatura, há efetivamente relatos de casos de homossexualidade, principalmente masculina, nas várias classes sociais, essencialmente no seio do clero e da nobreza. No entanto, observe-se que os testemunhos não só de homossexualidade feminina como de literatura sáfica são raros durante séculos; só a partir do final do século XIX é que progressivamente começam a surgir obras e casos de estudo relacionados com o safismo. Assim, a mulher homossexual, para além de ser

desprezada por ser mulher, é desprezada por ser lésbica. A exclusão é, então, dupla e, segundo Marie-Jo Bonnet, “les lesbiennes sentent le soufre et rares sont les historiens qui ont le courage de ne pas les exclure de l’histoire.” (1995,15).

Detenhamo-nos agora na reflexão teórica sobre a homossexualidade baseada na Medicina e na Psicanálise, que se inicia nos últimos anos do século XIX e que se estende pelo século XX, bem como o cruzamento da mesma com as principais questões de género, salientando-se, para o desenvolvimento deste estudo, a homossexualidade feminina.

1.1 – Perspetivas teóricas sobre a homossexualidade

É a partir do século XIX, principalmente nas últimas décadas, que se começam a desenvolver as teorias acerca da homossexualidade⁴. Até então, era a moral religiosa, enraizada nos papéis atribuídos ao homem e à mulher, que regia a forma de encarar a questão, considerando-a um pecado e um crime (Cfr. BRAGA: 2011, 69). No entanto, o pensamento proveniente da Medicina e da Psicanálise começa a sobrepor-se. Mais do que isso, como sublinha Marie-Jo Bonnet,

(...) la médecine va non seulement remplacer la théologie comme discours de vérité sur l’amour et la sexualité, mais être politiquement engagée dans le processus démocratique d’une société patriarcale qui résiste de toutes ses forces à la reconnaissance de l’égalité entre les hommes et les femmes.(1995, 275)

Frise-se que esta investigação ocorre principalmente em países como a Alemanha, a Itália ou a Áustria, entre outros, mas é certo que as ideias chegaram aos outros países da Europa. O pensamento proveniente da investigação médica e psicanalítica que classificava a homossexualidade como doença era também conhecido e difundido em Portugal.

Este aspeto tem relevância particular para o presente estudo, na medida em que, através da sua exposição, poderemos entender não só a que tipo de formação estava

⁴ Sobre as teorias desenvolvidas em torno da homossexualidade no final do século XIX, saliente-se a sua importância e aplicação em romances como *O Preço do Sal* (1952), de Patricia Highsmith ou *The Well of Loneliness* (1928), de Anne Radcliffe-Hall (Cfr. AMARAL:2005)

sujeita a sociedade das primeiras três décadas do século XX, mas também os motivos pelos quais, em particular, Judith Teixeira, a poetisa cuja obra aqui estudamos, foi marginalizada, humilhada e desprezada pelos seus contemporâneos. Conhecer as ideias essenciais do pensamento dominante acerca da homossexualidade (masculina e feminina) no início do século XX torna-se uma ferramenta indispensável para conceber a sua aplicação prática no quotidiano português dos anos vinte, uma década tão instável a nível político e social e que culminou com a instauração de um regime ditatorial que só chegaria ao fim em 1974.

Abordar a sexualidade era um tabu. Só no século XIX é que a temática começa a ser alvo de reflexão e de preocupação social. O termo «homossexualidade» surge pela primeira vez em 1868 na correspondência entre o advogado e jornalista alemão Karl Ülrich e o escritor e jornalista Károly Maria Kertbeny, “em substituição do de pederasta, considerado humilhante” (BRAGA: 2011, 73), passando posteriormente a ser comumente utilizado pela comunidade científica. Ainda que tenha considerado a homossexualidade uma anomalia biológica, Ülrich lutou permanente e ativamente contra a sua criminalização e “contra a legislação que condenava a sexualidade entre pessoas do mesmo sexo” (MOITA: 2001, 76).

Se na primeira metade do século XIX o envolvimento entre pessoas do mesmo sexo é classificado como uma perversão – e aqui destacam-se os nomes de Heinrich Kaan, que publica *Psycopathia sexualis*, em 1840, que opera uma nova significação acerca do instinto sexual, obra na qual o autor defende que a masturbação estaria na base de todas as perversões (MOITA: 2001, 72); do psiquiatra francês Benedict Morel, autor do *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* ou ainda o de Carl Friedrich Westphal –, na segunda metade do século começam a surgir subcategorias, como é o caso da inversão.

No entanto, o nome que mais se destaca e que sustenta a “entrada definitiva e triunfante da sexualidade no campo da Medicina pela porta das patologias” (*Idem*, 79) é Richard von Krafft-Ebing, importante professor de Psiquiatria e Neurologia da Universidade de Viena. Em *Psycopathia Sexualis* (1886)⁵, que escreveu primeiramente para auxiliar juristas e médicos que se vissem confrontados com crimes de foro sexual, o sexólogo defende que o instinto sexual não só se desenvolve ao longo da vida e atinge diferentes graus de intensidade, como serve exclusivamente a reprodução, os “buts de la

⁵ Usamos, para este estudo, a tradução francesa elaborada por René Lobstein, bibliotecário da Faculdade de Medicina, datada de 1950.

nature” (KRAFFT-EBING: 1950, 86). Assim, “(...) aquilo a que chama “instinto sexual contrário” é patológico porque não apresenta qualquer orientação para a procriação” (OLIVEIRA: 2010, 22), incluindo-se aqui a homossexualidade.

Segundo o autor, a homossexualidade era um “stigmate fonctionnel de dégénérescence” e um “phénomène partiel d’un état névro – (pshycho) – pathologique ayant le plus souvent l’hérédité pour cause” (KRAFFT-EBING: 1950, 434), cujos sintomas, entre outros, seriam a prematuridade da vida sexual, o desenvolvimento de um amor romanesco entre os homossexuais e as nevroses, para além de outras anomalias psíquicas.

Ainda que Krafft-Ebing faça incidir o seu foco principal na homossexualidade masculina, sublinhe-se que, na obra, não se esquece de mencionar a feminina, tida também como uma perversão que clinicamente funciona dentro dos mesmos parâmetros da masculina. No entanto, o autor destaca que

(...) l’homosexualité de la femme n’a pas les graves conséquences de celle de l’homme (...). L’acte homosexuel de la femme n’est pas poursuivi (...) devant les tribunaux répressifs (...). Le sexe féminin, même en matière d’homosexualité, est beaucoup plus réservé dans ses communications à des tierces personnes. (...) La femme, même homosexuelle, n’est pas sexuellement aussi sensuelle; souvent l’acte sexuel ne joue pas un aussi grand rôle que chez l’homme. (*Idem*, 515).

Destas palavras podem ser tiradas diversas ilações: que a homossexualidade feminina não tem sido matéria de discussão tão frequente como a masculina; que, por a mulher ser ainda considerada inferior, o seu papel quer a nível sexual, quer a nível social, político e económico não é tão determinante como o do homem. A marginalização está pois enraizada neste tipo de atitudes face à esfera do feminino. Quando refere que a ciência se começa a debruçar sobre o estudo destas aberrações e perversões, Foucault nota que ela não deixa de estar subordinada “aux impératives d’une morale” (1976a, 72) e é justamente o que se verifica não só ao conhecer a perspetiva de Krafft-Ebing, mas também a de outros estudiosos da época.

A par deste nome maior, encontram-se ainda autores marcantes como o britânico Havelock Ellis, do ramo da sexologia, que, na mesma linha de Ülrich, também encara a homossexualidade como uma anomalia de foro biológico, mas que se empenha em construir uma visão positiva da sexualidade, tentando, pelo cruzamento com os saberes

de outras áreas, mostrar que “a inversão não se trata de um vício nacional”, mas de um aspeto natural e vulgar da sexualidade de qualquer ser humano (MOITA:2001, 79). Refira-se ainda o alemão Magnus Hirschfeld que não só “faz a ponte entre a ciência e a preocupação política com os direitos das pessoas não heterossexuais” (OLIVEIRA: 2010, 23), como é responsável pela criação do Comité Humanitário e Científico, em 1897, a primeira organização mundial a evidenciar preocupação com estas questões⁶. Segundo este médico, a homossexualidade seria o ‘terceiro sexo’, uma vez que, fisiologicamente, funcionava de uma forma distinta da dos outros indivíduos (Cfr. *Ibidem*). Desta forma, a inversão seria resultado de determinadas características do próprio indivíduo que teriam origem nas suas secreções internas e o homossexual, consequentemente, seria dotado de traços fisiológicos singulares e passíveis de observação que expressavam “a base fisiológica de uma psicologia diferente.” (MOITA:2001, 78).

Todavia, e apesar de as teorias médicas serem discutidas e conhecidas por todos estes estudiosos, é a Psicanálise, considerada como “the talking cure” (GROSZ: 1992, 128), a responsável pela criação dos primeiros modelos para explicar a sexualidade, sob alçada de Sigmund Freud. E é na obra *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, de 1905, que Freud explica que a atração entre indivíduos do mesmo sexo se denomina homossexualidade ou inversão e que estes, por extensão, se denominam homossexuais ou invertidos. Nota também que inicialmente a inversão foi tida como “sintoma de uma degenerescência nervosa congénita” (FREUD: s/d, 28) e frisa que não concorda com este termo nascido no século XIX para a classificar. Como nota Jeffrey Weeks,

this was, in his opinion, a condemnation instead of an explanation. Such concepts were inadequate because inverts showed no other signs of mental ‘inefficiency’ apart from their sexual preferences. (1992, 157)

O instinto sexual, que explica, segundo Freud, as necessidades sexuais do ser humano e do animal, no caso dos homossexuais, “ha quedado desviado del sexo contrario” (FREUD: 1974, 28), sendo, desta forma, muito difícil alterar com sucesso a inversão⁷. Em relação estreita com este conceito, surgem o de libido, que o psicanalista

⁶ Posteriormente, o regime nazi de Adolf Hitler, severo perseguidor dos homossexuais, desfez não só esta organização como outras que entretanto se haviam formado.

⁷ Sobre a questão em causa, Freud sublinha ainda que cada indivíduo é obrigado a renunciar aos seus instintos e, por conseguinte, a uma grande parte das tendências agressivas e vindicativas da sua

define como “uma força quantitativamente variável que nos permite medir os processos e as transformações no domínio da excitação sexual” (s/d, 153) e, ainda, os de *dor* e *prazer*, que são opostos e indissociáveis. No ponto de vista de Sigmund Freud, eles estão simultaneamente presentes em todos os processos sexuais (Cfr. *Idem*, 142) e são definidos biologicamente:

For Freud, pain is the increase in tension within the organism. While a certain level of tension is necessary to maintain life, beyond this threshold the increase in tension leads to pain. Pleasure is simply the removal or easing of that tension. (GROSZ: 1992, 129)

No entender do autor, a homossexualidade feminina pode ser perspectivada da mesma forma que a masculina: não é, por um lado, uma patologia, mas continua a ser classificada como uma perversão, uma vez que tanto a homossexualidade masculina como a feminina constituem uma prática sexual que não se coaduna com o objetivo principal da sexualidade – a reprodução – que dominava o pensamento da época (Cfr. CHISHOLM: 1992, 216). Frise-se também que, como aponta Joanna Ryan (1992: 220), o termo “lésbicas” não surge no discurso psicanalítico, que prefere a designação de “mulher homossexual”, o que assinala desde logo uma forma de discriminação em relação à mulher, em termos de identidade, que se estenderá pela maior parte do século XX.

No panorama europeu, importa considerar também o psiquiatra/psicanalista Angelo Hesnard, introdutor da Psicanálise em França, e a sua obra *Psychologie homosexuelle* (1929), na qual tece algumas considerações pertinentes para o estudo da problemática. O autor começa por lembrar que a homossexualidade é tão antiga como a Humanidade, dando como exemplo a civilização grega, sem deixar de mencionar que o amor, na ótica desta, não era dividido em amor sexual ou impuro e amor não sexual ou puro, sendo então uma síntese do erotismo e estando ligado à beleza física. Nessa época, a homossexualidade não era reprovada. Hesnard nota porém que, no século XX, ainda que fosse admitida, era, na maior parte das vezes, reprovada e considerada um crime.

É comum nos inícios do século XX fazer-se uma associação entre os homossexuais e os nevropatas, por se encontrarem pontos de contacto nos comportamentos de ambos e por serem ambas as condições consideradas perversões.

personalidade, porque a cultura exerce uma pressão tão elevada que o força a tomar esta atitude (FREUD: 1974, 25).

Angelo Hesnard segue esta tendência, delineando inclusivamente um paralelo psicológico entre o nevropata e o homossexual, uma vez que, apesar de um grande número de diferenças, ambos são igualmente “victimes d’une retenue précoce et toujours quelque peu définitive de l’élan sexuel” (1929, 152). Em última instância, Hesnard dedica um capítulo da sua obra à homossexualidade feminina, estabelecendo um paralelismo com a homossexualidade masculina. Sublinha de imediato a maior reserva nas confidências das mulheres no que diz respeito à sua sexualidade, motivo pelo qual, acrescentamos nós, será mais difícil saber e escrever a sua história. Hesnard refere também que a homossexualidade surge na altura da puberdade e que é mais frequente em círculos específicos – as classes baixas das margens e o círculo artístico/cultural: “(...) chez les femmes vivant en collectivité: prostituées, détenues, servantes (...). Elle se rencontre souvent chez les femmes cultivées, artistes, névrosées.” (1929, 175).

Ainda que não se tenha destacado grandemente a nível europeu, Portugal não se exclui da discussão destas temáticas. Entre 1895 e o início dos anos trinta do século XX, é possível encontrar estudiosos e obras que as abordam seguindo a mesma linha de pensamento dos investigadores supracitados e rotulando a homossexualidade, quer masculina, quer feminina como doença.

O primeiro nome que se destaca, embora tenha sido esquecido e pouco referido ao longo dos tempos, é o do médico Adelino Silva, autor da obra *A Inversão Sexual* (1895). A sua quinta parte é dedicada ao lesbianismo e o autor identifica de imediato a principal limitação da sua investigação: disporia de poucos dados e casos de estudo para poder tirar conclusões, o que seria motivado não só pelo pudor em confessar a homossexualidade, mas também pelo facto de o safismo não dar “(...) tanto nas vistas como a homossexualidade masculina, uma vez que a sociedade toleraria melhor manifestações afectuosas entre mulheres do que entre homens.” (BRAGA: 2011, 75).

Ainda assim, Adelino Silva frisa que “numerosas devem ser as mulheres invertidas” (1895, 280) e faz notar que a homossexualidade feminina não só estaria presente em universos absolutamente diversos como a camada mais alta da sociedade, o meio artístico ou a margem (isto é, o mundo da prostituição ou as prisões, por exemplo), como também seria de cura difícil mas não impossível (Cfr. BRAGA: 2011, 75).

O Nobel português da Medicina, Egas Moniz, por seu turno, apresenta, entre 1901-1902, a sua tese de doutoramento intitulada *A Vida Sexual. Fisiologia e Patologia*, na qual dedica algum espaço à homossexualidade feminina. O seu pensamento segue a mesma linha do de Adelino Silva: ambos conferem “um significado mórbido à homossexualidade” (MOITA: 2001, 83), uma vez que esta constitui uma ameaça à continuidade da espécie humana através da reprodução e ambos a consideram uma patologia. Na sua obra, Egas Moniz defende o tratamento da mesma com o recurso a substâncias químicas ou a outros métodos como a hipnose ou a dedicação extrema a diversas atividades que desloquem o foco de atenção do doente. (Cfr. *Ibidem*)

Para além destas questões, Egas Moniz sublinha que o safismo está presente em todas as sociedades e defende que é possível encontrar sáficas que apresentam traços masculinos a nível físico e psicológico, sendo, por esse motivo, denominadas “viragos” (Cfr. BRAGA:2011, 76). No que diz respeito às relações entre mulheres, para além de definir a existência de ativas e passivas – cujo papel poderia ser invertido – por paralelo à homossexualidade masculina, e de notar que as práticas sexuais mais comuns, Egas Moniz continua o seu discurso fazendo menção aos casos de amor platónico entre as homossexuais e, seguidamente, ao sadismo e masoquismo e à pedofilia. (Cfr. *Idem*, 77-78).

Já nos anos vinte, encontram-se dois homens ligados à Medicina Legal que mostram um profundo interesse pelas questões da homossexualidade e que partilham as mesmas ideias: Arlindo Camilo Monteiro e Asdrúbal António de Aguiar. Em linhas gerais, para além de mostrarem que em Portugal eram conhecidas as ideias mais recentes e modernas sobre a homossexualidade que se discutiam no espaço europeu, ambos consideram o safismo como “uma aberração e uma degenerescência patológica” (*Ibidem*) que impede a mulher de cumprir os papéis aos quais está destinada, ou seja, os de esposa e mãe.

Asdrúbal António de Aguiar, ainda que possa ter trazido algumas inovações no que concerne a discussão sobre a homossexualidade, é esquecido e, aliás, acusado de plágio pelo seu colega Arlindo Camilo Monteiro, cujas ideias se encontram compiladas em *Amor Sáfico e Socrático* (1922). Nesta obra que abrange a dimensão histórica da questão, o autor começa por mencionar a mitologia clássica na literatura para abordar a homossexualidade para, posteriormente, se focar no pensamento europeu e,

particularmente, no caso português. Aí, fazendo uma espécie de “história da homossexualidade através dos tempos”, começa por criticar o contributo das ordens monásticas para a difusão do “mal sodómico” (1922, 123) no século XIII e faz referência aos cancioneiros portugueses, que “(...) mostram a frequência da homossexualidade, representando-a no desbragado realismo de composições, em que a licenciosidade exhibia suas impudícias torpes, com jogralesco arreganho de estro poético.” (*Idem*, 126).

Sobre os séculos XVII a XVIII, Arlindo Camilo Monteiro nota não só o colossal crescimento dos “praticantes de sodomia” (*Idem*, 149), como também revela explicitamente as suas identidades e profissões, destacando-se, entre outros, nobres, clérigos, altos magistrados e figuras importantes da sociedade. Refere-se também aos séculos XIX e ao início do XX, notando que a homossexualidade “vive através da lenda, da arte, da literatura (...)” (*Idem*, 214).

Arlindo Camilo Monteiro inclui ainda na sua obra um capítulo dedicado à homossexualidade feminina, defendendo que “[o]s hábitos sociais da permuta de carícias entre pessoas do sexo feminino (...) facilitam a propagação da volúpia sáfica” (*Idem*, 261). De seguida, analisa as uranistas – termo através do qual se refere à mulher homossexual – e os seus sonhos e características, denominando-as como “marimachos” e vincando o seu aspeto físico viril, o pouco aprumo com a aparência, bem como a sua “morfologia bizarra e caracteres psíquicos viris” (*Idem*, 268).

Em relação a Portugal, Arlindo Camilo Monteiro frisa não só o fechamento da sociedade em relação à sexualidade tornando difícil qualquer confissão, mesmo ao médico, revelando que seria nas camadas cultas e intelectuais que se recrutariam as homossexuais, destacando-se médicas, escritoras e poetisas “por vezes distintas” (*Idem*, 276).

Os grandes nomes das teorias sobre a homossexualidade, como Hirschfeld ou Kraft-Ebbing, são também mencionados por Arlindo Camilo Monteiro, que mostra assim conhecer o seu pensamento, acrescentando na última parte da obra nomes e teorias anteriores a estes autores.

Já nos anos trinta do século XX, outro nome se junta à polémica: Jaime Brasil. Em 1931, em *O Problema Sexual*, o jornalista e escritor defende ideias que não seriam

plenamente aceites na sociedade retrógrada, machista e paternalista em que Portugal vivia, tornada mais fechada pelo recente regime ditatorial entretanto imposto. Entre outras, Jaime Brasil sustenta a necessidade de pôr um fim aos tabus sexuais e dar educação sexual e informação aos jovens e ainda a defesa da procriação voluntária da mulher que, nas suas palavras, “é – deve ser – o primeiro dos direitos da mulher. Tem que se lhe reconhecer ampla liberdade para escolher o pai dos seus filhos.” (1931, 15).

Ainda que os estudos sobre a homossexualidade surjam já nesta obra, é *A Questão Sexual*, do ano seguinte (1932), que suscitará polémica, chegando Jaime Brasil a ser, inclusivamente, atacado pela imprensa da época. O autor considera que o complexo de castração, a censura social acentuada a que a mulher está sujeita a nível das suas experiências sexuais, a masturbação na adolescência e a insatisfação sexual são as causas da homossexualidade feminina, que não só teria um espectro muito superior ao da homossexualidade masculina (*Cfr.* BRAGA: 2011, 80), como também seria mais bem tolerada. Como bases teóricas de sustentação da sua posição, Jaime Brasil usa a obra de Arlindo Camilo Monteiro supracitada, bem como as ideias defendidas por Hirschfield.

Traçado o panorama médico-psicanalítico da época em torno da homossexualidade, detenhamo-nos de seguida na discussão que a cruza com as questões referentes ao género e que implicações nela estão contidas.

1.2 – Homossexualidade e género

Se é essencial perspetivar a homossexualidade dentro de um quadro teórico clínico-psicanalítico, é também indispensável pensá-la mediante a relação que estabelece com as questões do género e da identidade.

Na verdade, não é possível dissociar a reflexão acerca desta problemática da História, da vida em sociedade, das ideologias e do pensamento ao longo dos séculos. A evolução da perspetiva acerca dos diferentes papéis atribuídos aos homens e às mulheres e o peso da sociedade patriarcal repressora do feminino impõem que a discussão em torno da questão seja dividida em duas partes. Enquanto a primeira se situa a partir da Revolução Francesa e abarca o século XIX, a segunda faz menção aos séculos XX e XXI. Este último século marca uma viragem na teorização e no

enquadramento dos Estudos Sobre Mulheres, não só expandindo as linhas de interpretação e perspetivação destas temáticas, mas também explorando as questões relacionadas com a homossexualidade feminina que, como acima referimos, foi sendo continuamente desprezada.

Antes de chamar a atenção para as grandes mudanças que se operam no panorama europeu a nível das questões de género e identidade (feminina, no caso), importa frisar as teorias e ideologia dominantes.

Elisabeth Badinter lembra que a família é o núcleo central da sociedade, com forte destaque para a imposição do modelo do patriarcado, o que se verifica mesmo na mitologia⁸ – “L’humanité ne commence vraiment qu’avec la relation triangulaire et le pouvoir du père sur la femme et l’enfant” (1986, 46). Foucault, no terceiro volume de *Histoire de la Sexualité*, segue o mesmo pensamento. Através da análise de textos estóicos dos dois primeiros séculos, Foucault traça o modelo de relação entre os casais, sendo o casamento visto como algo natural. Na verdade, serviria os seguintes propósitos:

la rencontre indispensable du mâle et de la femelle pour la procréation; la nécessité de prolonger cette conjonction en une liaison stable pour assurer l’éducation de la progéniture; l’ensemble des secours, commodités et agréments que peut apporter la vie à deux, avec ses services et ses obligations; enfin la formation de la famille comme l’élément de base pour la cité. (1976c, 178)

O matrimónio influencia a forma como decorre a relação sexual entre o casal, uma vez que a necessidade de ter descendência é o *leitmotiv* para esse encontro (Cfr. *Idem*, 194).

Ainda que esta forma de pensar seja herança helénica, a sua configuração, ao longo dos séculos, não sofrerá grandes alterações. Dê-se, no entanto, relevo ao pensamento de Aristóteles, que adensa a forma como a mulher é perspetivada. Na sua teoria metafísica, o filósofo defende que o homem é fundamental porque é não só o transmissor da Humanidade, como o portador do princípio divino (Cfr. BADINTER:

⁸ Na mesma obra, refere que “Les mythes de la création du monde, propres aux sociétés patriarcales, poussèrent plus loin encore l’avantage du père” (1986, 119). Os exemplos das narrativas mitológicas contribuirão, então, para o enraizamento do modelo patriarcal e na forma de pensar o mundo da sociedade até ao século XX.

1986, 125). Desta feita, a mulher é apenas o recetáculo, aquela que recebe a semente que, segundo ele, estaria contida no esperma, que é tido como o elemento exclusivo para a formação da vida. Destituída de qualquer poder, “la femelle ne possède pas la même âme que le mâle” (*Ibidem*).

Séculos mais tarde, é a ideologia cristã que se ocupa de difundir a moral dominante no que diz respeito às relações entre os sexos, vincando permanentemente não só a ideia de que as relações sexuais que não tenham como fim a procriação são pecado, mas também sublinhando a inferioridade da mulher em relação ao homem em vários aspetos (por exemplo, por ter sido feita a partir da costela de Adão).

Será então esta a forma como é considerada a mulher. Avançando no tempo e chegando ao século XVIII, parece-nos importante referir a postura de Jean Jacques Rousseau que, segundo Fernanda Henriques, é

um dos responsáveis mais determinantes pelas dificuldades que as mulheres tiveram – e ainda têm – para chegarem a ser reconhecidas como uma individualidade com entidade ontológica capaz de protagonizar um modo de ser humano autónomo e livre e, conseqüentemente, capaz de assumir a cidadania na plenitude das suas dimensões. (1998, 171-172).

Rousseau coloca a mulher numa posição de sujeição em relação ao homem, considerando-a inferior. Ainda que refira que ela tem capacidades, nota que é dotada de “razão prática” (*Idem*, 178), mas nunca poderá estar no mesmo patamar que o homem. Na verdade, se quiser rivalizar com ele, a sua ação não passará de uma simples imitação mas, por outro lado, se desempenhar o seu papel de esposa e mãe – e novamente se repete a visão tradicional de distribuição de papéis –, “poderá florescer de acordo com a sua natureza” (*Ibidem*).

Em suma, é neste enquadramento que homens e mulheres se movem. Saliente-se que ainda não é focada a questão da homossexualidade, uma vez que esta não tem sequer espaço na discussão acerca destas questões. Existe, é condenada, mas os casos e histórias são abafados. Na esfera social, não há espaço para se perspetivar uma relação entre dois homens ou duas mulheres; aliás, as mulheres não têm sequer espaço ou voz e os princípios de masculinidade, macheza e de respeito pela moral vigente impedem que determinados assuntos constituam um foco de discussão livre e aberta. É só com a

Revolução Francesa (1789) e com o surgimento das primeiras vozes de reclamação de direitos no feminino que o quadro ideológico se altera.

1.2.1 – A Revolução Francesa e o século XIX: primeiras manifestações e reivindicações no feminino

O ano de 1789 marca uma viragem fundamental no que concerne a intervenção e reclamação das mulheres a nível social e político. Sob a égide dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade que forjaram a revolução, a França, pouco a pouco, transforma-se no modelo cultural da época tendo, por isso, um lugar central em relação às reivindicações do feminino. Importa lembrar que

In broad historical terms, the period of first wave feminist may be dated to include pre-nineteenth-century expressions of concern about the rights of women. In particular, the French Revolution of 1789 is often identified as the arena in which the first concerted demands for women's rights were made. (PILCHER/ WHELEHAN: 2004, 52).

Em *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Michelle Perrot sublinha um aspeto fundamental da Revolução: ele reconhece a mulher civil, mas não a cidadã, retirando-lhe assim qualquer possibilidade de participação política, uma vez que “ce qui est refusé aux femmes, c'est la parole publique” (2005, 259). Por este motivo, este momento histórico não só coloca ainda a mulher num plano secundário – apesar de parecer o contrário – , como acentua a diferença entre o público e o privado, faz uma cisão absoluta entre papéis sexuais, opondo “hommes politiques” e “femmes domestiques” (*Idem*, 385) ou ainda distingue brutalmente cidadania civil e cidadania política (*Idem*, 269). Assim, a *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* (também de 1789), para além de ter deixado a mulher de fora de qualquer possibilidade de intervenção sociopolítica e de exercer a sua cidadania, “era en apariencia un documento inclusivo” mas que “estaba imbuido de una muy particular idea del significado del término «hombre»” (CAINE/ SLUGA: 2000, 33).

Há, no entanto, duas mulheres a chamar a atenção para esta questão: em França, Olympe de Gouges e, em Inglaterra, Mary Woolstonecraft. A primeira, que será morta na guilhotina, escreve a *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791), texto sintomático da reação ao regresso a uma ordem restaurada depois da Revolução,

que volta a remeter a mulher para o espaço doméstico. “L’ignorance, l’oubli ou le mépris des droits de la femme” (GOUGES, 1791, s/pág.) originam esta declaração que coloca a mulher no mesmo patamar do homem, reconhecendo-se não só a sua importância na sociedade, como, à semelhança do homem, os seus direitos e deveres. A segunda, tal como Gouges, “defendía que las mujeres eran criaturas racionales como los hombres” (CAINE/SULGA: 2000, 35) e, como nota Maria Luísa Ribeiro Ferreira, proclama a igualdade de direitos para todos, não só sublinhando as mulheres, mas chamando a atenção para a desproteção do feminino e a falta de direitos civis, económicos e sociais (Cfr. 2009, 143). É este pensamento que expressa em *Vindication of the Rights of Women* (1792) que, a par da *Déclaration* de Olympe de Gouges, é um dos textos fundadores do feminismo, que inaugura, como lembra Michelle Perrot, a “prise de parole et volonté de représentation des femmes” (2005, 264).

Décadas mais tarde, em 1848, as americanas Elizabeth Cady Stanton e Lucretia Mott dão a conhecer a sua *The Declaration of Sentiments*, onde não só chamam a atenção para a igualdade entre homens e mulheres, como denunciam a tirania do masculino sobre o feminino. Sublinhe-se que, a par dos movimentos e reivindicações feministas na Europa, as ativistas dos Estados Unidos têm também um papel fundamental na divulgação e defesa desta causa.

Na verdade, não se pode falar de homogeneidade do movimento feminista, uma vez que não está situado cronologicamente, mas que se estende ao longo do tempo e em diferentes espaços, procurando que as mulheres tomem consciência face às suas vivências, aos seus direitos e deveres, ao seu papel na sociedade. Assim, a mutação social é a grande preocupação de todos que se envolvem nesta causa, como é o caso de Stuart Mill, no contexto inglês, que, em 1869, em *The Subjection of Women*, nota que estas estão no mesmo patamar de um escravo, portanto, numa posição de total subalternidade.

Aliás, o restabelecido e exigente Código Civil napoleónico presente não só em França como em todos os países europeus dominados pelos Habsburgo também vinca a subalternidade a que o feminino está sujeito, uma vez que preconiza a família como célula social fundamental de toda a sociedade, na qual o homem tem total poder sobre a mulher e os filhos.

Desta feita, no século XIX, as mulheres sentem necessidade de se afirmar, contornando este obstáculo, nomeadamente expressando-se através da literatura, recorrendo a géneros que não fizessem parte do cânone, ou seja, que, tal como elas, estivessem na margem. Geralmente confinadas a temáticas diretamente relacionadas com a vida familiar e doméstica ou com a expressão de sentimentos, tão em voga neste século com o nascimento do Romantismo (Cfr. CAINE/SELGA: 2000,45), ou seja, explorando os campos onde os homens não estão tão presentes, as mulheres veem na literatura uma forma de exploração do imaginário, de evasão e divertimento, sendo a presença feminina mais acentuada na escrita de memórias e contos de fadas. Mais: a leitura e a presença de poesia produzida por mulheres em periódicos e revistas, o surgimento dos primeiros movimentos sufragistas e a criação de jornais com propósito de divulgação da causa feminista, como é o caso de, entre muitos outros, *La Citoyenne*, fundado por Hubertine Auclert na década de oitenta, mostram o empenho cada vez mais acentuado de mulheres (e de alguns homens) na luta pela igualdade e pelo reconhecimento de direitos civis, que são os principais motes da Primeira Vaga feminista.

Na verdade, as diferenças entre os sexos e os papéis que lhes são atribuídos são centrais na segregação entre homens e mulheres. Michelle Perrot escreve:

Le genre, désormais, se fait sexe (...). Hommes et femmes sont identifiés à leur sexe: en particulier les femmes y sont assignées, ancrées dans leur corps de femme jusqu'à en être prisonnières. (2005, 395-396).

Se a discussão acerca do sexo e da sexualidade permanece um tabu nas sociedades europeias, a própria diferença sexual é uma forma de marcar posições de poder, com desvantagem clara para o sexo feminino; se tivermos em conta a questão da homossexualidade – até aqui não equacionada –, percebemos que a luta será ainda mais profunda, não só pelo reconhecimento da igualdade, mas também, e essencialmente, pela identidade. No entanto, a luta é verdadeiramente mais árdua para a mulher.

1.2.2 - Séculos XX e XXI: sexo, gênero e identidade

É no contexto da I Grande Guerra que o estatuto da mulher começa a sofrer alterações, ainda que isso se processe num longo período de tempo. Será necessário que trabalhem fora de casa, já que uma grande parte dos homens estava no campo de batalha, cabendo então às mulheres o governo e sustento da casa. No entanto, isto não significa que não sejam oprimidas e colocadas à margem; significa apenas que pequenas coisas mudam. As lutas sufragistas que marcaram a primeira vaga continuam, registrando-se, nas primeiras décadas do século XX, um considerável número de manifestações a favor desse direito fundamental que era negado às mulheres. Até no caso português, no mesmo período, as reivindicações feministas começam a surgir, em prol da instrução e educação da mulher, ainda que com o propósito primeiro de a auxiliar a desempenhar melhor as suas tarefas de mãe e esposa.

Em 1928, em *A Room of One's Own*⁹, Virginia Woolf, para além da nítida consciência da condição feminina, destaca o papel paradoxal da mulher, que é uma figura maior na literatura mas, no quotidiano, é insignificante. Por isso, é necessário colocá-la no mesmo patamar que o homem, e não só permitir-lhe ter as mesmas oportunidades mas também apelar-lhe para que use a palavra. Na obra de Woolf, o que importa é o apelo à produção escrita de mulheres, já que, ao longo dos séculos, só se encontram homens que escrevem sobre as mulheres e raramente o contrário. Como nota Rita Kehl,

Falar ao mundo, e mais ainda, falar de si, massivamente, é coisa que as mulheres vêm fazendo há menos de dois séculos: coisa da modernidade, portanto. Chego a pensar que quando Virginia Woolf escreveu em seu diário, na década de 20, que na Inglaterra daquele começo de século a natureza humana estava mudando, ela errou por pouco. (1996,58).

Anos mais tarde, Simone de Beauvoir também refletirá sobre a natureza humana em *Le Deuxième Sexe* (1949), uma obra que está na fronteira para a passagem definitiva

⁹ Na tradução portuguesa: *Um Quarto que seja seu* (tradução de Maria Emília Ferros Moura): “Surge-nos assim um ser muito estranho e complexo. A nível imaginativo, é da maior importância; na prática, é totalmente insignificante. Invade a poesia de uma ponta à outra; na História, verifica-se a sua ausência quase absoluta. Na ficção, domina as vidas dos reis e conquistadores; na realidade, era a escrava de qualquer jovem, e a quem os pais metiam uma aliança no dedo. Algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos pensamentos literários mais profundos saem-lhe dos lábios; na vida real, raramente sabia ler, tinha dificuldade em se expressar, e era propriedade do marido.” (WOOLF:1996, 60)

para a Segunda Vaga Feminista que emerge nos anos sessenta, tendo como propósitos construir “a body of knowledge which specifically addressed the ways in which women have historically been marginalized, both culturally and socially” (PILCHER/WHELEHAN: 2004, 145), tendo como núcleo o corpo, a sua representação e significado.

Judith Butler resume o que Beauvoir propõe na sua obra: em primeiro lugar, tornar-se mulher é uma construção cultural, na medida em que é “um conjunto de actos intencionais e apropriativos, a aquisição gradual de certas competências” [*sic*] (2008b, 154). Por outro lado, neste período, Beauvoir não tem como propósito criar uma teoria referente à identidade de género. No entender da autora,

as mulheres são o “Outro” na medida em que são definidas por uma perspectiva masculina que tenta salvaguardar o seu próprio estatuto desencarnado identificando as mulheres geralmente com a esfera corporal. (*Idem*, 159).

Ainda que seja esta obra a primeira a equacionar o ser/tornar-se mulher ou homem, só nos anos sessenta é que estas questões começam a ser discutidas a nível teórico e em ambiente académico. *The Feminine Mystique*, texto da americana Betty Friedan, de 1963, tem impacto na medida em que pauta o envolvimento das ciências sociais e da Psicanálise na construção das representações femininas, chama a atenção para a situação das mulheres no espaço doméstico, mas também defende a necessidade “do trabalho pago, onde as potencialidades de cada mulher possam ser desenvolvidas” (OLIVEIRA:2010, 29), recriando uma sociedade mais justa e igualitária e recusando a “mística feminina como imagem dominante da feminilidade” (*Ibidem*). Friedan é um elemento ativo em prol dos direitos das mulheres, tendo inclusivamente criado, também nesta década, a NOW (National Organization for Women), movimento que tenta não só agregar esforços de defesa de mudanças legislativas que tornem a situação das mulheres mais favorável, como também denunciar a opressão familiar. Assim, o feminismo não só abarca a relação da mulher com e na sociedade, com o exterior, mas está também atento às relações na esfera privada – com especial destaque para a sexualidade –, espaço que estaria vedado a qualquer discussão.

O ano de 1970 é igualmente importante para o desenvolvimento das temáticas da Segunda Vaga: se por um lado emergem diversos movimentos de libertação (como por

exemplo o francês MFL – Mouvement de Libération des Femmes), por outro, o corpo da mulher e o seu poder sobre ele passam a estar constantemente presentes, principalmente graças à tese de doutoramento de Kate Millet, *Sexual Politics*, que inaugura o debate em torno do binómio sexo/género e da sexualidade. Detenhamo-nos num aspeto fundamental: estas questões são discutidas nos mundos francófono e anglo-americano, no entanto, a cada um interessará mais a exploração de determinada perspetiva. Se no espaço francófono predomina a discussão sobre a escrita feminina, no espaço anglo-americano, predomina a reflexão acerca das problemáticas de sexo e género, sendo o corpo a ligação entre ambos.

Desta feita, em *Le rire de la Méduse* (1976), a investigadora Hélène Cixous não só apela às mulheres para que escrevam, mais, para que se escrevam, como critica a sociedade patriarcal que as dominou e as fez acreditar que seriam inferiores e incapazes de produzir e ter um papel importante no desenvolvimento social. Aqui, o corpo é fundamental, aliado à questão da escrita, que não é exclusividade masculina: “Writing is for you: your body is yours, take it.” (CIXOUS: 1976, 876).

Por seu turno, Joan Scott, no texto de 1986, “Género: uma categoria útil de análise histórica”, reflete sobre a diferença entre sexo e género, começando por salientar que há um equívoco no uso da última. Scott, trabalhando o género enquanto categoria analítica, propõe que este seja encarado como uma construção cultural e que o seu entendimento não possa ser separado do conceito de sexo.

No entanto, como nota Linda Nicholson a propósito da diferenciação de conceitos, sexo refere-se a “those differences between women and men that were biologically given”, isto é, tendo por base as diferenças nos corpos masculino e feminino, enquanto “género” será constituído pelas “differences between women and men that were a product of society” (1999, 289). Nesta linha de sentido, sublinhe-se o que escreve R.W. Connel a propósito da psicologia do género:

the conception (...) is that women and men as groups have different traits: different temperaments, characters, outlooks and opinions, abilities, even whole structures of personality. (1998, 167)

Data igualmente de 1980 outro texto canónico dos Estudos Feministas: “Quand nos lèvres se parlent”, de Lucy Irigaray. Também aqui a questão da palavra, neste caso, da linguagem é essencial. A teórica apela às mulheres para que não se deixem mais ser

dominadas pelo falocentrismo: “Speak to me. Can’t you? Don’t you want to any longer? Do you want to keep it to yourself? Remain silent, white, virginal?” (1980,74). Na verdade, todas as mulheres precisam de sair do exílio a que os homens as votaram, o que, nas palavras de Rosi Bradotti, significa que “It assumes that the phallogocentric system functions by constituting sets of pejorative “Others”, or negative instances of difference.” (1999, 299). À semelhança de Simone de Beauvoir, também Irigaray nota que as mulheres são o Outro, aquele que o masculino subjuga; porém, o tom do texto de Irigaray apela ao despertar das mulheres para que usem a sua própria linguagem, que falem, que se digam, que tomem o poder que lhes é devido, que tomem, afinal, a palavra.

É ainda durante este período que a discussão em torno do lesbianismo se instala. A polémica irrompe quando Betty Friedan acusa as lésbicas de ameaçarem o movimento feminista, tendo-se formado, como resposta, diversos grupos ativistas, destacando-se, entre outros, o grupo The Furies (1972), não só pela intervenção nesta questão, mas também pela publicação de

(...) testemunhos de activistas feministas lésbicas que denunciam a ideologia heterossexual e o modo como as identidades lésbicas permitem tornar claro o carácter político e opressivo da heterossexualidade como sistema social. (OLIVEIRA: 2010, 30-31).

Juntam-se a este grupo escritoras como Charlotte Bunch e Ti-Grace Atkinson que, seguindo a mesma linha de pensamento, “argued that heterosexuality was the cornerstone of male supremacy, and moved into an agenda for lesbian feminism and lesbian separatism” (HUMM:1996, 149).

É neste quadro teórico em torno da sexualidade – hetero e homossexualidade, mais a masculina do que a feminina – que se chega aos anos noventa e, por conseguinte, à Terceira Vaga Feminista, que abrange mulheres que foram fortemente influenciadas pelos tópicos referentes ao feminismo e à sexualidade que se tornam permanentemente debatidos não só no meio académico e não só (Cfr.PILCHER:2004,169).

Adrienne Rich, Judith Butler, Monique Wiitig e Michel Foucault são os principais produtores de teorias e discursos acerca destes assuntos. Assim, o texto de 1980 “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (publicado pela primeira

vez em 1986) é parte da discussão mais recente em torno do lesbianismo. Adrienne Rich expressa a sua preocupação sublinhando duas questões:

first, how and why women's choice of women as passionate comrades, life partners, co-workers, lovers, community has been crushed, invalidated, forced into hiding and disguise; and second, the virtual or total neglect of lesbian existence in a wide range of writings, including feminist scholarship (...) (2003, 13).

Para além de chamar a atenção para o desprezo sistematicamente dado ao lesbianismo e às lésbicas, Rich defende, como resume João Manuel Oliveira, que a invisibilidade da possibilidade lésbica envolve uma separação das mulheres, não só fornecendo acesso aos homens, como também implicando a “negação de possibilidade quer de uma consciência, quer de uma sororidade feminista.” (2010, 31). Nesta linha de sentido, os trabalhos de Rich e Gayle Rubin (que também estuda, a partir de meados dos anos setenta, a heterossexualidade, passando esta a ser um objeto de discussão muito presente) e dos grupos de conscientização feminista sugerem a “emergência de um feminismo lésbico” que tem nítida consciência do domínio hegemónico do modelo heterossexual na sociedade (*Cfr. Ibidem*), uma vez que ele faz com que as mulheres sejam sempre consideradas numa relação de comparação com os homens. Por esse motivo,

the lesbian rejects male sexual/political dominations; she defies his world, his social organization, his ideology, and his definition of her as inferior. Lesbianism puts women first while the society declares the male supreme. (BUNCH: 1993, 174).

É na sequência do desenvolvimento dos Estudos Feministas e da gradual visibilidade que os estudos gays e lésbicos alcançam que se abre espaço para que novas teorias e propostas possam surgir e que “revisitem Beauvoir e a sua célebre frase” (AMARAL: 2008, s/pág.) – “On ne naît pas femme: on le devient” (BEAUVOIR:1949, 285). Este é o caso da teoria queer, proposta por Butler, que defende a fluidez e instabilidade da identidade (por isso passível de transformação ao longo do tempo) e performatividade contida no conceito de género. Desta forma, a identidade é vista como uma construção constante, rompendo as fronteiras estáveis que propõem a existência de uma identidade fixa e pouco flexível. Na interação com o social e com o outro está o corpo, peça fundamental de construção identitária. Se em *Bodies that Matter* (1993)

Judith Butler defende que a “performativity cannot be understood outside of a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms”, em *Gender Trouble* (2008) explica: se o género “is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts” (2008a, 4) e é resultado de uma construção social, então “a gender cannot be said to follow from a sex in any one way.” (*Idem*, 5).

Por outro lado, a conceção de Monique Wittig revela outro ponto de vista em torno da questão da pertença a um género e, especificamente, no que diz respeito às lésbicas:

The refusal to become heterosexual always meant to refuse to become a man or a woman, consciously or not. For a lesbian this goes further than the refusal of the role “woman”. It’s the refusal of the economic, ideological and political power of a man.(1993, 180).

Se Wittig entende o género da mesma forma que Simone de Beauvoir, isto é, incorporando os comportamentos que atestam a pertença ao masculino ou feminino, então a lésbica não pode ser uma mulher, uma vez que isso implicaria “estar fixada numa relação binária com um homem” (BUTLER: 2008b, 164).

Michel Foucault é outro teórico importante no debate da sexualidade, porém não como personalidade ativa. Foucault e as suas teorias de identidade e sexualidade são resgatados dos anos setenta, servindo de base de sustentação e/ou contestação teórica para o pensamento que se vem constituindo.

Se no que concerne a sexualidade Foucault é o primeiro a apontar que esta se define, desde o século XIX, não só como “un domaine pénétrable à des processus pathologiques” aos quais se ligam as intervenções terapêuticas, mas também como um terreno ainda por decifrar, para além de ser um “lieu de processus cachés par des mécanismes spécifiques; un foyer de relations causales indéfinies” (1976a, 92), no que concerne a homossexualidade, afirma que ela não só é uma “invenção da sexologia”, como o “resultado de um processo de saber/poder que visa a produção de subjectividades passíveis de vigilância e controlo dentro do modelo do bio-poder” (OLIVEIRA: 2010, 34).

Uma vez que a ligação à obra de Judith Teixeira também pode ser feita por esta via, deixámos propositadamente um último conceito para o final: o *lesbian continuum*,

proposto por Adrienne Rich, em 1980, e que se refere a “um leque (...) de experiências identificadas como femininas” (BRANDÃO: 2010, 64), não exclusivamente sexuais, mas abrangendo todos os domínios da vida, estando o ênfase no “envolvimento num mundo «feminino»” (*Ibidem*) que é absolutamente central nas experiências vividas. É, por um lado, esse mundo feminino que está presente na obra de Judith Teixeira.

No entanto, e no seguimento do discurso sobre as lésbicas, importa realçar, por fim, alguns aspetos. Numa sociedade cujo modelo dominante é o heterossexual, há uma maior predisposição à aceitação da homossexualidade masculina do que a feminina (Cfr. COLLIN/KAUFER:2005, 174). Se o homoerostimo cresce na margem e “não faz parte da socialização normativa” (BRANDÃO:2010, 57), quando é mencionado em ligação estreita ao feminino, será sempre de uma forma “derrogatória e estereotipada” (*Ibidem*) que não facilita o seu reconhecimento e integração no meio social sem haver espaço para preconceito.

Consequentemente, as lésbicas são acentuadamente mais discriminadas; a discriminação a que são sujeitas apresenta um caráter duplo: “(...) primeiro por serem mulheres no quadro de uma sociedade patriarcal; segundo por serem lésbicas.” (*Idem*, 62).

Se este tipo de marginalização é real, detenhamo-nos agora no enquadramento político, histórico e social específico dos anos vinte do século XX português, de forma a não só entender de que forma Judith Teixeira foi colocada à margem, mas também conhecer a mentalidade e os valores que imperavam e que a fizeram cair no esquecimento.

CAPÍTULO II

*Sou livre, contra a sociedade organizada e vestida.
Estou nu, e mergulho na água da minha imaginação.*

Álvaro de Campos

II – O Modernismo e as representações da homossexualidade na literatura portuguesa

Se, num primeiro momento, nos interessou entender qual o posicionamento clínico e psicanalítico em relação à homossexualidade – com o intuito de esclarecer as principais ideias que o definiam, determinando a forma de a sociedade encarar os homossexuais –, agora centrar-nos-emos especificamente no período que delimitámos e durante o qual Judith Teixeira produziu e publicou: os anos vinte do século XX. No entanto, será necessário, por uma questão contextual, recuar até ao início do mesmo século, de maneira a evidenciar a forma como se desenhavam as relações entre homens e mulheres, nomeadamente no que concerne as funções atribuídas a cada um dos sexos, o tipo de educação, instrução e cultura que lhes cabia, bem como o lugar que era destinado à homossexualidade, em função dos momentos históricos, políticos e sociais que se sucediam.

Este enquadramento será fundamental para, nos pontos seguintes, nos determos concretamente na figura de Judith Teixeira e nas duas polémicas em que esteve envolvida – por causa da literatura – nos *loucos anos vinte*, determinando quais as causas da sua marginalidade e marginalização.

2.1 – O retrato das relações de género: o centro e as margens

No início do século XX, a monarquia impera em Portugal. É a partir de 1908, com o regicídio, que ocorre a mudança: a I República é implantada a 5 de outubro de 1910 e com ela proliferam novos ideais e formas de encarar o mundo e de, essencialmente, governar. O momento é, pois, de instabilidade, já que o novo regime é frágil, muito recente e pouco alicerçado, como provará o número elevado de governos e presidentes que se sucederam num período de dezasseis anos.

Ao mesmo tempo, e soando já os ecos de outros países da Europa, começa a formar-se, em Portugal, já desde os finais do século XIX, o movimento feminista. Nota Irene Vaquinhas que

enquanto movimento organizado, (...) [o movimento feminista] irrompeu (...) no contexto da crise do sistema monárquico que antecedeu a implantação da República, o que favoreceu a sua ligação ao republicanismo e a outras forças democráticas. (2005,143).

No entanto, este fôlego feminista português, que é mais acentuado no século XX, não é tão radical como no resto da Europa, sendo inclusivamente pacífico e “quase inesperado”, como refere Maria Regina Tavares da Silva, uma vez que Portugal, ao contrário dos outros países, jamais deu corpo a lutas sufragistas de forma organizada (Cfr. 1992, 9).

Nesta luta pela causa feminina portuguesa, destacam-se mulheres ligadas não só à cultura como a figuras importantes do governo (esta relação de proximidade permitir-lhes-á expor as suas ideias mais facilmente), tais como Ana de Castro Osório (que, aliás, é uma das feministas mais empenhadas e aguerridas do movimento), Alice Pestana, Adelaide Cabete, Carolina Michaëlis ou ainda Carolina Beatriz Ângelo.

A partir da primeira década de XX, começam a ser sistematicamente criados diversos grupos de feministas, como a Liga Republicana de Mulheres Portuguesas (1909), a Associação de Propaganda Feminista (1911) ou o Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas (1914), chegando até a realizar-se dois congressos, em 1924 e 1926, para debater as questões do feminismo, que são também difundidas através de revistas e periódicos como *A Mulher Portuguesa*, *Alma Feminina* ou *A Mulher e a Criança*.

É neste momento que a condição feminina começa a ser olhada mais profunda e atentamente e é com estas feministas do início do século que a mulher passa a ter destaque e a reivindicar outro lugar que não aquele que o homem lhe destinou. Do grupo de reivindicações, que não são diferentes das reivindicações europeias e americanas, fazem parte não só o direito de voto e de independência económica (que, consequentemente, veiculará a independência a outros níveis, nomeadamente, no dos afetos e no poder de decisão sobre a sua própria vida), mas também a educação. Este último aspeto é fulcral, uma vez que luta contra o condicionamento feminino, “quer pela

ignorância literal, quer pela ignorância exigida pela sociedade” (*Idem*, 52), e que abrange as mulheres das classes sociais altas ou baixas.

Se, por um lado, há apoiantes da causa feminista, como é o caso de Bernardino Machado que “sempre pugnou pela causa da educação, em geral, e da instrução feminina em particular” (SAMARA: 2007, 49), ou ainda Júlio Dantas¹⁰, por outro, muitos serão os olhares reprovadores da atitude feminista, como os do padre Sena Freitas, de Carlos Lemos, ou do filósofo Raul Proença, entre outros (*Cfr.* BALTAZAR: 2011, 47-77).

Destacam-se duas obras que veiculam uma crítica negativa relativamente às novas atitudes feministas: *O Escândalo do Feminismo* (1911), de Carlos de Mello, onde são criticadas as mulheres que as adotam e qualificadas de desvairadas a quem a insaciedade trouxe “um furor damnado pela independência” (1911, 120), sublinhando-se o facto de serem ainda por cima mulheres “e não megeras” nem “pimponas de feira” (*Idem*, 121), e, mais tarde, em 1928, a de Emílio Costa, *As Mulheres e o Feminismo*, onde o autor revela que lhe é indiferente que a mulher possa votar ou não, mas frisa que preferencialmente se poderia ocupar de “tantas coisas boas (...) sem necessidade do tal papelinho na urna” (*Idem*, 14) e que os progressos da época são os grandes “culpados da mulher ter saído para fora do casulo paternal e conjugal” (*Idem*, 35). Ainda que admita que a mulher precise de ser educada para poder desempenhar a sua atividade profissional, não deixa de salientar que também deve ser educada para “bem exercer uma actividade doméstica” (*Idem*, 63).

Na verdade, a reprovação não tem origem exclusivamente masculina; Maria Alice Samara aponta que boa parte das portuguesas não tinha conhecimento do que era o feminismo e, por conseguinte, a sua atitude era de rejeição, chegando a considerar que “ser feminista era escandaloso ou impróprio” (2007, 178). No seguimento desta

¹⁰Júlio Dantas é um dos escritores que mais refere a mulher e a condição feminina na sua obra, manifestando-se, na maior parte dos casos, a favor da sua educação e participação ativa no domínio social, através da cultura e da política, ainda que, noutros momentos, demonstre a mesma atitude de inferiorização do papel da mulher e de diferenciação evidente entre os sexos. Como exemplos, tomemos o momento da obra *Eterno Feminino*, de 1929, onde o autor analisa a questão da inclusão da mulher na Academia, chegando a referir que em Portugal existe um grande número de mulheres que escrevem e são cultoras da boa literatura, que as mulheres já não são o sexo fraco e que vão “cultivando a literatura com a mesma amável pertinácia com que outr’ora cultivava[m] a renda inglesa” (1929, 68). Por outro lado, em *As Inimigas do Homem* (1922) e *Eva* (1925), há momentos em que encara as mulheres como incapazes de exercer qualquer função político-administrativa uma vez que “à mais leve contrariedade, chora[m] e t[ê]m um ataque de nervos” (s/d, 23).

questão, Zília Osório de Castro chama a atenção para o facto de coexistirem duas atitudes diferenciadas: o feminismo como ideia de “liberdade individual e de dignidade pessoal” ou então, na senda do discurso de Samara, o apoio à ideia tradicional de mulher ligada aos preceitos católicos (Cfr.2011, 87-88).

Na verdade, este preconceito das mulheres em relação às suas congéneres é fruto do tipo de instrução, cultura e mentalidade que lhes era inculcado. Estes parâmetros, no contexto das primeiras décadas de XX, eram o reflexo do poder da sociedade patriarcal e do controlo que exercia sobre o feminino. “Nascer-se rapaz ou rapariga no Portugal do início do século XX fazia toda a diferença” (MARIANO:2011, 61), da mesma forma que fazia diferença ser-se de uma classe média-alta ou do povo. O retrato que temos vindo a traçar está intimamente ligado ao da mulher burguesa ou aristocrata, que circula em meios privilegiados e cuja educação está rigidamente direccionada, por ser esse o meio a que Judith Teixeira pertenceu e transgrediu.

Pode-se descrever a educação/instrução feminina em relação à masculina tendo em conta uma tríade de parâmetros indissociáveis: regras e saberes de movimentação no campo social, sexualidade (intimamente ligada ao casamento) e papéis atribuídos a cada sexo.

Sobre o primeiro aspeto, Cecília Barreira refere que era dada à mulher uma educação que “apelasse à preservação do espaço doméstico”, destacando-se tarefas como bordar, coser e outros trabalhos ligados aos labores, bem como a ter algumas noções de cozinha (as senhoras de classes mais elevadas e mais ricas tinham criadas para realizar as tarefas domésticas, limitando-se a governar a casa e dar as ordens sobre o seu funcionamento) e saber as regras de convivência social (Cfr.1994, 56), destacando-se como forma de comportamento adequada o controlo das emoções em público (Cfr. MARIANO:2011, 61), o decoro e a contenção. A educação feminina era quase exclusivamente direccionada para o casamento; as jovens, tidas como frágeis e delicadas, se não tivessem um marido ou fossem divorciadas¹¹, estavam na margem “por não se enquadrarem em nenhum dos padrões socialmente admitidos” (*Ibidem*).

Sendo o casamento a passagem da casa do pai para a casa do marido – a fazer recordar, por exemplo, os rituais matrimoniais das civilizações grega e romana –, o espaço em que a mulher se movimentava não se alterava; e esse espaço era o doméstico.

¹¹ A lei do divórcio foi uma das vitórias feministas e republicanas dos anos dez do século XX.

Os conhecimentos adquiridos junto das mães, tias, irmãs e primas, isto é, junto das referências femininas, serviriam para desempenhar o papel de esposa. Todavia, o casamento é sinónimo de uma mudança radical, principalmente para a mulher, que muito pouco conhece acerca da sexualidade, e que deve manter-se virgem até esse momento¹², em oposição ao homem, para quem era considerado “normal, se não desejável, que (...) tivesse adquirido alguma experiência sexual” (AA.VV.:2011, 259). Cecília Barreira chama a atenção para um aspeto fundamental: “a sensualidade, desejo, prazer eram situações interditas” (1994,57), facto que se coaduna com a perspetivação do sexo como uma obrigação “da mulher satisfazer o homem”, sendo o prazer considerado uma espécie de prémio se o marido fosse “terno e atencioso” (AA.VV.:2011, 275). Por sua vez, Fátima Mariano e Ana Cristina Santos referem outros dois: a primeira autora reforça a ideia de que estas questões do sexo, afetos e contraceção eram um tabu na época (Cfr. MARIANO:2011, 62) e a segunda frisa não só que a sexualidade é pouco estudada em Portugal como, por outro lado, é fortemente marcada pela heteronormatividade (Cfr. SANTOS:2005, 25).

Nesta linha de sentido, a família¹³, espaço privilegiado de encontro entre o masculino e o feminino, o casamento e a maternidade surgem como pilares quase exclusivos da vida da mulher. Em *História da Vida Privada*, são mencionados os principais papéis¹⁴ que a mulher desempenhava ao longo da sua vida e para os quais era preparada desde jovem, “não estando em causa favorecer a emancipação (...) ou assegurar (...) meios que lhe permitissem escolher o seu futuro” (VAQUINHAS:2005,76): além de ser esposa e mãe, tinha de governar a casa, ser enfermeira e cuidadora em caso de doença, ser a senhora da casa, mas destaca-se que “ser mãe era o dever sagrado” de qualquer mulher (2011, 217); a mulher seria então a principal educadora dos filhos. Fátima Mariano coloca uma questão pertinente: como educar quem não recebia educação? (MARIANO:2011, 73) Este é, sem dúvida, um dos

¹²A nível de comportamentos sexuais, considera-se que a inexperiência sexual da mulher e a sua virgindade constituíam o auge da honra para a sua família; se eventualmente houvesse qualquer tipo de avanço sexual, o casamento seria a reparação do dano causado à jovem e à família, por extensão.

¹³A este propósito, em “A Mulher e a Família”, José Mattoso refere que a família é também uma forma de construção de alianças, tendo em vista propósitos económicos e/ou sociais, servindo a mulher de “elemento de ligação entre a família e o exterior” (Cfr. 1986, 40)

¹⁴Na obra *A Mulher do Século XX* (1946), Plínio Salgado manifesta o seu parecer: se, por um lado, defende que a mulher “pode e deve ser instruída”, por outro relembra que, mais do que profissional especializada, ela é “uma criatura de Deus e é mulher” (1946,61), devendo as suas ações convergir para uma finalidade principal: a maternidade. Mesmo que defenda o acesso da mulher ao mundo do trabalho, o preconceito mantém-se, visto que frisa que o trabalho deve ser permitido, mas direcionado para uma área em específico: a família.

problemas mais profundos deste período, que não só se agravarão com o Estado Novo¹⁵, como se vão estender pelas restantes décadas.

Para além de ser considerada nestas dimensões de fada ou anjo do lar, a mulher passa também a ser vítima dos estereótipos sociais negativos como a vaidade, a bisbilhotice e a futilidade (Cfr. SAMARA:2007, 200-201), também por causa da sua ligação à moda, que era difundida através de revistas como a *Eva* que, no final da década de vinte, se funde com a *Voga*.

Em abono da verdade, não eram apenas informações relativas à moda que circulavam. A burguesa e a aristocrata eram privilegiadas, se comparadas com as mulheres de classes sociais mais baixas, na medida em que poderiam ter um certo acesso à cultura, ainda que dentro de determinados parâmetros controlados. Na época, era comum existirem encontros designados serões que abrangiam uma série de atividades culturais e que eram essenciais para a conversa e a troca de conhecimentos; ao mesmo tempo, a leitura assume-se como um hábito enraizado, não só através dos livros, mas sobretudo através de jornais e revistas, tendo um “papel decisivo na difusão de notícias e conhecimentos, mesmo entre os iletrados” (AA.VV.:2011, 229). Podiam ser encontrados também repertórios, almanaques, suplementos desportivos, culturais ou literários com secções destinadas a um público feminino. E grande parte da literatura produzida na época, especialmente a poesia, era conhecida através do jornal, que lhe reservava um espaço nas suas páginas. Mais: as mulheres começam a escrever e a publicar ainda que, muitas vezes, fosse necessário esconder a sua identidade:

Progressivamente a mulher deixou de ser mera consumidora, de ter uma função meramente receptora e passiva, começando a aparecer no mundo literário e da imprensa periódica como colaboradora (...), muitas vezes escondendo-se atrás de um pseudónimo. (*Idem*, 232).

A literatura torna-se cada vez mais um interesse feminino. Inicialmente, uma vez que lhe era um mundo vedado, o acesso tem de ser feito de outra forma, como por exemplo através da literatura infantil (Cfr. SAMARA:2007, 116) ou até da poesia, sobretudo pela vertente sentimental e confessional frequentemente ligada à esfera feminina.

¹⁵ Não só a educação no que concerne os costumes, a sociedade e a moral se tornam mais rígidas, como também a “educação formal das mulheres (e dos homens) sofreu retrocessos” (VICENTE: 1998, 93), sendo o objetivo principal a ignorância do povo para que não questionasse e, consequentemente, prejudicasse o regime ditatorial.

2.2 – Literatura e homossexualidade

Se este retrato específico das relações entre homens e mulheres em termos sociais e de intimidade ainda não fez referência às relações homossexuais, é por uma razão simples: como tabu, não se discutia abertamente; o único espaço de discussão é no seio da Medicina e da Psicanálise, principalmente pelo facto da homossexualidade ser considerada um desvio, uma doença, uma perversão. No entanto, a questão altera-se quando o foco é o literário: desde o final do século XIX e na primeira década do século XX são editadas obras de cariz manifestamente homossexual e sáfico que não só têm grandes tiragens editoriais, como também têm público¹⁶. São exemplos: *O Barão de Lavos* (1891), de Abel Botelho, da série *Patologia Social*, sendo a primeira obra a “explorar a dimensão humana da homossexualidade” (AA.VV.:2011, 281), e posteriormente *O Livro de Alda* (1895), em que o autor coloca em evidência o comportamento de uma sáfica e prostituta; *Sr. Ganimedes* (1906), de Alfredo Gallis, ou ainda *Nova Sapho* (1912), do Marquês de Villa-Moura, que tem o subtítulo de “tragédia estranha”, e que conta a ligação amorosa entre duas mulheres. O erotismo que falta na vida quotidiana está presente na literatura; aliás, as obras dos dois primeiros são consideradas pornográficas pela opinião geral, uma vez que descrevem sem pudor o ato sexual. Poucos anos mais tarde, motivos literários similares serão razão para a condenação de outros autores como António Botto, Raul Leal e Judith Teixeira, levando inclusivamente à incineração das obras.

Nesta linha de sentido, no que concerne a homossexualidade, pode concluir-se que a sociedade sempre a colocou na margem. No entanto, a homossexual está ainda mais afastada:

¹⁶ No *Diário de Lisboa* de 26 de setembro de 1925, surge um artigo cujo autor não é mencionado que critica livros espanhóis considerados pornográficos, classificados como “literatura dissolvente”. Os títulos das obras mencionadas fazem referência clara à homossexualidade, que é aqui fortemente atacada (por exemplo, *Confesiones de una Lesbiana* ou *Las voluptuosidades de Mary*), desde logo pelos “títulos escandalosos e desenhos em que a arte se rebaixa a todas as ignomínias do nu” (1925, 5). O conteúdo também é alvo de censura por parte do autor, chegando a ser considerado crime. Defende a repressão policial sobre esta literatura que considera não ser obra de arte, mas uma “lepra corrosiva” (*Ibidem*) que ataca a mocidade.

Sobre o mesmo assunto, no artigo “As Sáficas da História” (*O Independente* de 7 de agosto de 1992), Paulo Anunciação não só faz um resumo sumário de obras e autores que focaram o tema da homossexualidade e do lesbianismo ao longo dos séculos, como refere que “o florescimento de uma literatura homossexual (feminina) é tardio (porque ocorre apenas nos anos 80 do século XX), considerando Judith Teixeira uma exceção por ter publicado, “no princípio do século, vários poemas sáficos” (1992, 17-III).

A presença de desvios à norma no campo das práticas afectivas femininas seria longamente omitida quer pelos que preferiam ocultar uma realidade embaraçadora para a harmonia da sua sociedade ideal, como por quem escondia (...) uma realidade bem menos inocente. (GUINOTE:2011, 344).

A (assunção da) homossexualidade feminina era uma ameaça mais forte à sociedade porque era sinónimo da destruição dos principais papéis que destinava à mulher. Por esse motivo, era natural que a homossexual casasse, tivesse um marido, filhos e que, simultaneamente, mantivesse uma relação com outra mulher, vivendo de aparências e não chocando a mentalidade retrógrada e punitiva da sociedade portuguesa; e isto até porque, como já lembrámos no Capítulo I, a afeição e proximidade entre as mulheres não tende a constituir razão de desconfiança de qualquer ligação amorosa e sexual.

A grande questão em relação a esta temática está justamente em conseguir recuperar e reconstituir a História, já que as informações conhecidas até aos dias de hoje, nomeadamente sobre este período de tempo, são escassas.

Ao mesmo tempo que se dão todas estas alterações históricas, sociais e políticas, a segunda metade dos anos dez será especialmente profícua a nível literário graças à Geração de *Orpheu* e ao Modernismo, que encabeçam uma verdadeira revolução no campo das letras, o qual se estenderá pela década de vinte. No entanto, não se pode deixar de sublinhar a misoginia¹⁷ destes escritores, não só os portugueses, mas de um modo geral dos que integram as vanguardas. Como refere Ana Gabriela Macedo, “A mulher é o símbolo da terra que os Futuristas querem abandonar” (2003, 74) e, por conseguinte, as políticas sexuais são afetadas por este posicionamento. Ao lado de nomes como Marinetti, Fernando Pessoa ou Almada Negreiros, estão Mina Loy ou Valentine de Saint-Point, a primeira autora do “Manifesto Futurista da Luxúria” (1913)

¹⁷ Sobre a questão da misoginia, atente-se nos seguintes versos da “Ode marítima”, de Álvaro de Campos que registam um profundo desprezo pela mulher e a encaram como um objeto que se possui: “Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres/Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!/Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles(...)/Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos” (1993, 115); ou ainda a “Demarche N.º 2”, onde a mulher é reduzida à função de geradora: “Ô FEMMES N’OUBLIEZ PAS:/VOUS ÊTES LES SEULES MACHINES/POUR FAIRE DES SOLDATS.” (NEGREIROS:1990, 107). Também “A Cena do Ódio”, de José Almada Negreiros, apresenta uma “leitura profundamente destrutiva, atingindo mesmo paroxismos de mau gosto” acerca das figuras femininas, vistas como “seres áridos e nevróticos (...), seres sórdidos e inferiores, responsáveis também pela degradação social”, como nota Ana Luísa Amaral (1990, 152) aquando da comparação deste poema com “The Waste Land”, de T.S.Eliot.

e de *O teatro da mulher*, onde “assume mais frontalmente o seu feminismo e se insurge declaradamente contra a misoginia cósmica do Futurismo” (*Idem*, 76).

É no espírito vanguardista do fascínio pela máquina, pela velocidade e da instauração de uma nova ordem poética e literária que chegam os anos vinte, conhecidos como «les années folles». Nota José-Augusto França que a principal influência civilizacional é de origem francesa (*Cfr.* 1992, 8), o que facilmente se comprova com as recorrentes estadias e referências de Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros ou Santa-Rita Pintor a Paris, cidade de influência por excelência. Por outro lado, Lisboa é, em Portugal, o espaço de concentração de gentes e de cultura. Os teatros estão constantemente repletos, o Chiado é o espaço de circulação privilegiado, as avenidas, as salas de chá e os cafés enchem. Destaca-se *A Brasileira* como ponto de encontro entre escritores, principalmente os modernistas.

Ainda que grande parte do panorama literário de vinte fosse ocupado pelos escritores modernistas, muitos nomes femininos começam a surgir na imprensa e são “objecto de elogio” (*Idem*, 134), como é o caso de Virgínia de Castro Almeida, Ana de Castro Osório, Emília de Sousa e Costa (na senda do feminismo) ou ainda Domitília de Carvalho, Mécia e Mafalda Mousinho de Albuquerque, Laura Chaves, Fernanda de Castro¹⁸ ou Judith Teixeira, todas referidas por José-Augusto França em *Os Anos 20 em Portugal*.

É então nesta época conturbada e instável, maioritariamente marcada por um vincado desprezo em relação à mulher que se dedica ao domínio literário¹⁹, que Judith Teixeira produz, estando a publicação das suas obras concentrada na década de vinte. Detenhamo-nos agora no seu caso singular e nas polémicas em que esteve envolvida.

¹⁸ Esta poetisa não só é a primeira a usar o verso livre (*Cfr.* NATÁRIO:2008, 7), como também uma das poucas que, após enviuvar (fora casada com António Ferro, um dos ministros de António de Oliveira Salazar; por esse motivo, era uma mulher de relativo poder e de grande influência na cultura), “embora não ganhasse muito, conseguiu garantir uma fonte de rendimento com o seu trabalho.” (*Idem*, 11).

¹⁹ Em 1930, José Guerreiro Murta publica *Educação Literária. Quem lê e quem escreve. O que se lê e o que se escreve*. Nesta obra, não só refere que conhecimentos deve ter o escritor (as leis da arte, os modelos clássicos, os processos técnicos, a língua, por exemplo), como dá orientações específicas de leitura aconselhadas a jovens raparigas e mulheres. Defende que a leitura de romances é prejudicial à “saúde moral” das raparigas porque “ensinam a sonhar” (1930, 62), fazendo-as perder a noção da realidade. A leitura é assim vista como um elemento negativo, porque pode levar à destruição da família: “as raparigas têm de se preparar para a função que lhes está naturalmente destinada, de dona de casa, de mãe, de educadora”. Por esse motivo, faz uma lista exaustiva de obras que podem ler, claramente direcionadas para as funções que lhes são destinadas.

2.3 – *Tenho medo que o desejo me desça ao corpo*²⁰ – a polémica Judith Teixeira

Quase cem anos volvidos, muito poucos são os que conhecem Judith Teixeira, que foi sendo progressivamente apagada do meio literário. Só nos anos noventa do século XX é que se voltou a falar e a estudar esta poetisa. Durante décadas pouco ou nada se soube sobre ela.

Quem era, afinal, Judith Teixeira? Ainda que não haja muita informação disponível, sabe-se que nasceu a 25 de janeiro de 1880, em Viseu, e que só em 1907, quando tinha 27 anos, o pai, um alferes da infantaria, a perfilhou, passando a usar o nome Judith dos Reis Ramos. A sua vida, no entanto, não será feita em Viseu, mas em Lisboa, cidade para onde se muda ainda solteira e onde casa com Jaime Levy Azancot. Porém, o casamento foi dissolvido em 1913, sendo Judith Teixeira acusada de adultério e abandono do lar. No ano seguinte, casa com o advogado Álvaro Teixeira, cujo sobrenome adota, tornando-se conhecida como Judith Teixeira.

A sua atividade literária começa cedo: Judith Teixeira vai escrevendo alguns poemas e prosa e chega inclusivamente a publicar os seus textos. Para o efeito, recorre ao pseudónimo, como por exemplo, o de Lena de Valois, publicando “Almas Simples (Fé)” ou “Lali” (conto), no *Jornal da Tarde* em 21 de outubro de 1918 e 10 de janeiro de 1919 (respetivamente). Em 1922, a *Ilustração Portuguesa* (nº 831, de 21 de janeiro de 1922) dedica um artigo à “elegante escritora que se esconde sob o pseudónimo perfumado e subtil de Lena de Valois” e elogia o casal e a sua casa: “Fixar a casa do advogado Alvaro Teixeira e de sua esposa, é fixar uma obra de arte – de arte difícil, atraente e elegante.” (1922, 65).

Nesse mesmo ano, Judith Teixeira publica poemas na *Contemporânea*, facto considerado importante por Martim Gouveia e Sousa, uma vez que esta revista “estabelece a ponte entre o primeiro e o segundo modernismo, situando-se, no devir temporal e no transcurso histórico, entre *Orpheu* e a *Presença*” (2001, 18), que é precisamente o período em que a autora concentra a publicação das suas obras.

²⁰ Título adaptado do excerto de um texto de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, de Fernando Pessoa: “Sempre, porém, nos momentos de meditação sobre mim, me inquietou, não tive nunca a certeza, nem a tenho ainda, de que essa disposição do temperamento não pudesse um dia descer-me ao corpo.” (1966, 27).

Em 1923, ou seja, quando já tinha 43 anos de idade, Judith Teixeira edita dois livros de poesia: *Decadência* e *Castelo de Sombras*, estando o primeiro no centro de uma polémica acesa que fez correr muita tinta, a qual ficou conhecida como «Poetas de Sodoma» e que, segundo São José Almeida, provoca diretamente a invisibilização da autora (Cfr. 2003, 1).

Em 1925, dirige e edita a revista *Europa* (que tem apenas três números conhecidos), onde publicam, entre outros, escritores como Aquilino Ribeiro e Florbela Espanca e onde se reproduzem trabalhos de Mário Eloy e Almada Negreiros.

Em 1926, estala a segunda polémica em que esteve envolvida, aquando da publicação de *Nua. Poemas de Bizâncio* e que, à semelhança da anterior, também a humilha e inferioriza, fazendo com que, no mesmo ano, Judith Teixeira publique uma outra obra em que faz a sua defesa, *De Mim. Conferência. Em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral*. Por serem momentos-chave na vida literária de Judith Teixeira, estas obras serão tratadas posterior e individualmente.

A sua colaboração em revistas e periódicos é uma constante na sua carreira literária. Para além das colaborações acima mencionadas, entre 1926 e 1927 publica no quinzenário literário *Nova Arcádia* e, em 1928, publica um poema na revista *Terras de Portugal*.

1927 é o ano da sua última obra conhecida e do seu primeiro livro de ficção – *Satânia. Novelas*. No final do livro, há indicações que anunciam a publicação de mais três obras (*Labareda – drama em três atos* (prosa), *Taça de Labaredas* (poesia) e ainda *Sulcos – novelas*), mas, até aos dias de hoje, continuam inéditas e não há qualquer indicação do paradeiro dos manuscritos.

No que concerne os anos vinte, são os únicos registos de textos de Judith Teixeira. A autora desaparece, segundo os dados conhecidos, do panorama literário e só se voltam a encontrar dois textos seus²¹ no *Suplemento Literário* do *Diário de Lisboa* do ano de 1938. No entanto, o carácter e temáticas dos mesmos, tendo em conta o percurso literário e o tipo de obras a que Judith Teixeira se dedicou, causam estranheza, visto que

²¹ Textos encontrados por Martim Gouveia e Sousa e incluídos na dissertação *Judith Teixeira: Originalidade Poética e Descaso Literário na Década de Vinte*, de 2001 (Cfr. 2001, 22).

abordam temáticas da atualidade e que muito pouco têm de literárias. São eles “O desemprego do espírito” (20 de janeiro) e “A política da família” (7 de abril).

A partir desta data, a única informação existente sobre Judith Teixeira é a data da sua morte: 17 de maio de 1959. A autora desapareceu totalmente da cena literária e ficou esquecida durante anos a fio. A sua breve produção literária afastou-a dos meandros literários, quer os do tempo em que viveu, quer dos subsequentes. Os escândalos que a sua poesia provocou, por referências à homossexualidade feminina, volúpia e prazer, na sociedade rígida e conservadora das primeiras décadas do século XX foram suficientes para arredá-la definitivamente do centro, transferindo-a para a margem e apagando-a.

Se, por um lado, a marginalidade na obra de Judith Teixeira poderá ser perspectivada em torno das temáticas e motivos literários de que se socorre, por outro lado, o enquadramento social e a mentalidade retrógrada e punitiva da sociedade são fatores que contribuem para a sua marginalização. A apresentação e discussão das duas polémicas em que esteve envolvida (1923 e 1926) ajudarão, antes de mais, a perceber em que termos é feita a discriminação, o que está em causa e a consequente síntese e explicação dos motivos que levaram a essa mesma exclusão.

2.3.1 – A polémica dos «Poetas de Sodoma»

No início da década de vinte, poucos anos depois do surgimento dos primeiros textos modernistas portugueses, as escritoras tiveram necessidade de “desenvolver estratégias para contornar a marginalização a que estariam votadas” (ALONSO: 2008, 244) ou, pelo menos, tentar contorná-la, como é o caso de Irene Lisboa, Judith Teixeira ou Florbela Espanca o que, naturalmente, por entrar no domínio da transgressão e de fuga à instituída e padronizada “regra social do comportamento de mulheres” (MORÃO:2011, 239), constitui escândalo. No entanto, ressalve-se que, do conjunto de escritoras das primeiras décadas do século XX, a única que consegue não só um lugar, mas também estar permanentemente presente, quer pelas referências, quer pela integração em antologias ou outras obras, é Florbela Espanca, cuja obra dificilmente pode ser integrada no espaço masculino que é o do Modernismo.

No que diz respeito às polémicas envolvendo a literatura, em 1915, *Orpheu* provoca agitação e, a partir desse momento, nomes como os de Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa passam a fazer parte e a ditar as coordenadas no meio literário. Ao mesmo tempo, surge outro poeta, António Botto, acarinhado especialmente por Pessoa, que é o responsável pela segunda edição do seu livro *Canções*, a propósito do qual louva, numa carta endereçada a José Pacheco e datada de 17 de outubro de 1922, a força nele patente, não por ideais ou estéticas, mas por uma imoralidade “absoluta, despida de dúvidas” (1998a, 405) que atribui ao autor sobre o qual comenta:

O Botto tende com uma energia tenaz para todo o imoral; e tem a harmonia de não tender para mais coisa alguma. (...) A arte do Botto é integralmente imoral. Não há célula nela que esteja decente. E isso é uma força porque não é uma hipocrisia, uma não complicação. (*Idem*, 406)

É a propósito da obra de António Botto que Fernando Pessoa escreve *António Botto e o Ideal Estético em Portugal* que, numa outra carta a José Pacheco, também do mês de outubro de 1922, diz só ter servido para que o artista “fosse insultado em linguagem que tem de ir buscar a si-própria o adjectivo com que se descreva” (1996: 78). No seu estudo, Pessoa sublinha a qualidade literária de Botto, não só afirmando que ele é o único poeta português que merece o título de esteta, como justifica a homossexualidade explícita nos seus versos como sendo o resultado do culto pelo belo, no seguimento do ideal estético grego que valorizava por excelência o corpo masculino. Neste passo da carta, Pessoa refere-se especificamente à acesa troca de palavras com Álvaro Maia que, no número 4 da *Contemporânea*, escreve:

(...) o sr. Fernando Pessoa (...) proclamou *ore rotundo*, que o auctor daquella escorrença literaria é o único entre os portuguezes a quem o título d'esteta pôde caber. (...) Mas, por ventura os individuos que, pathologicamente, se desviam da contemplação da belleza masculina e se deixam levar pela onda ascorosa do desejo invertido, porventura esses serão estetas, no sentido insofismável da palavra? (...) Se os estetas de que nos fala o sr. Pessoa não passam, afinal de contas, de rebotalhos d'uma geração (...) para que demonio vir a publico com a

apologia indecorosa dum livro que só tem de especial o ser (...) uma porcaria? (1922, 32-34)²²

O confronto entre Maia e Pessoa assume outras proporções: Raul Leal responde ao primeiro escrevendo *Sodoma Divinizada* (1923), defende Fernando Pessoa e faz referência ao culto do erótico equiparando-o à “vertiginação do culto estético” (1989, 76) e não só exalta a luxúria como lhe confere um caráter divino.

Ao mesmo tempo, Judith Teixeira publica *Decadência*. Foram, portanto, editadas três obras que causam desagrado aos acérrimos defensores da moral: a da autora, a de Botto (que inicia a polémica) e a de Raul Leal. Pedro Teotónio Pereira, porta-voz da Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa, exige que estas obras sejam retiradas e destruídas, já que corrompem a sociedade e são um atentado aos bons costumes, para além de uma vergonha. Nas suas *Memórias*, relembra que

Dentro do país surgiram de repente meia dúzia de livros de homens e de mulheres já nesse tempo havido por muito estranhos, e tiveram lugar várias manifestações que davam a impressão de se estar ensaiando o terreno para mais ousados cometimentos. (1972, 40)

Se o *Diário de Notícias* toma o partido dos estudantes que querem destruir as obras literárias e, no editorial de 28 de fevereiro de 1923, sublinha não fazer “a menor referência nem a literatura dessa espécie [sórdida] nem aos seus autores, sejam eles de que sexo forem”, *A Capital* de 5 de março de 1923 (mês em que estala a polémica) dá conta da atitude dos estudantes, que estiveram no Governo Civil a oferecer os seus préstimos para que fosse “um facto a apreensão de todos os livros imorais” (1923, 2). Por seu turno, Pessoa, no texto “Aviso por causa da moral” assinado por Álvaro de Campos, a propósito da atitude dos mesmos escreve:

Bolas para a gente ter que aturar isto! Ó meninos: estudem, divirtam-se e calem-se. Estudem ciências, se estudam ciências; estudem artes, se estudam artes (...). Divirtam-se com mulheres, se gostam de mulheres; divirtam-se de outra maneira, se preferem outra. Tudo está certo, porque não passa do corpo de quem se diverte. (*apud* LEAL: 1989, 103-104).

²² Todas as citações dos periódicos e revistas manterão a grafia original da época.

No caso de Judith Teixeira, a questão coloca-se de duas formas: a primeira dirige-se para a receção de *Decadência* e a segunda para a sua postura perante a apreensão e censura que lhe é feita.

Sobre a receção, o balanço feito é positivo: na edição de 16 de fevereiro, *O Século* refere a “excelente impressão” que o livro deixou, bem como a “elegantíssima apresentação” e os versos “vibrantes de côr, trabalhados de uma maneira requintada”, mas não deixa de frisar a “plena liberdade de estro pouco vulgar em poetizas” (S/a:1923, 2); ainda assim, assegura um “perfeito exito” à poetisa. O número 889 da *Ilustração Portuguesa* faz menção aos seus versos em que há “afirmações inegáveis de talento literário” (1923, 286), mas aponta que ela “ganharia em procurar mais alta e pura inspiração” (*Ibidem*).

Outro indício de balanço positivo da receção é a publicação, no *Diário de Lisboa* de 3 de março de 1923, de alguns poemas que integram *Decadência*, bem como a entrevista à autora, na edição de 6 de março. Quando a apreensão dos livros é mencionada, Judith Teixeira revela, ironicamente, que a encara

com a maior serenidade possível, confiada em que o equívoco se vai desfazer, porque, sobre nenhum aspecto, o meu livro merece tamanha celebridade (1923,5).

No mesmo tom, revela ainda ter sentido uma “pequena impressão moral”, lembrando que os que não a conhecem “seriam capazes de [a] supôr com tão mau gosto que fosse publicar um livro menos delicado...” (*Ibidem*).

A 24 de março, na *Revista Portuguesa*, registe-se que na entrevista a Judith Teixeira, é o próprio entrevistador, José Dias Sancho, que faz referência ao meio “pequeno, mesquinho, cheio de preconceitos” que é o da sociedade portuguesa da época, onde “não é fácil criar-se numa alma de mulher esse espírito de liberdade de independencia que é o grande fundo dos seus versos” (1923, 16-18).

Meses mais tarde, é publicado *Castelo de Sombras* e novamente surgem alguns dos poemas no *Diário de Lisboa*. Numa época em que o jornal desempenha o papel primordial de difusão de conhecimentos, o facto de os poemas de Judith Teixeira constarem da secção de literatura do periódico demonstra que, afinal, a autora algum prestígio e valor deveria ter. Numa nova entrevista, a 21 de maio, Judith Teixeira fala

sobre o novo livro e da escolha do título, mas também faz referência ao escândalo em que se viu envolvida em março, questionando:

E quem será (...) que possuirá aquela segura, absoluta autoridade e valor, quasi a inspiração divina, que eu entendo indispensável ao censor? Se a maior parte dos que nos deturpam pudessem conhecer as injustiças que cometem e a desilegancia das suas acções, eu creio que se arrependeriam... (1923, 5).

No que diz respeito à censura exercida pelo regime, Aquilino Ribeiro é um dos poucos que assume publicamente a defesa de Judith Teixeira; dos outros poetas, muitos são os defensores. No *Diário de Lisboa* de 20 de julho de 1923, o conhecido ficcionista afirma convictamente:

Abaixo a censura exercida deste modo. Esta censura que apreendeu o livro da sr.^a Judit Teixeira, que é uma poetisa de valor, o livro de António Boto que é um dos nossos maiores líricos, que proibiu «Mar Alto» é vincadamente odiosa. (1923, 4)

Note-se que, para além das três obras censuradas e apreendidas, também a exibição da peça de teatro *Mar Alto*, de António Ferro – que mais tarde será chefe do Secretariado de Propaganda Nacional da ditadura de António de Oliveira Salazar – é proibida. A este propósito, Fernanda de Castro, em *Ao Fim da Memória (memórias 1906-1939)*, conta que a peça do marido foi muito aplaudida na estreia, mas que, no dia seguinte, “foi proibida pelo Governo Civil por perturbar a ordem pública” (1988, 194) e que de imediato vários escritores – entre eles Fernando Pessoa, Aquilino Ribeiro, Raul Brandão, Mário Saa, João de Barros ou Luís de Montalvor – reagem contra esta medida, fazendo um abaixo-assinado.

Se Fernando Pessoa assume esta posição a favor de António Ferro, não o faz em relação a Judith Teixeira. Eduardo Pitta comenta ironicamente que

No auge da taquibérnia, Pessoa saiu, no seu fatinho exageradamente cintado, em defesa dos amigos machos. (...) Mas, de Judith Teixeira – colaboradora, como ele, da *Contemporânea* –, nem uma palavra. (2010,26).

Na verdade, Fernando Pessoa faz referências a Judith Teixeira, mas nenhuma delas é positiva; mais, Pessoa afasta totalmente a autora do panorama literário,

mostrando-se, por oposição, favorável a António Botto, poeta que já havia defendido, mesmo em questões de homossexualidade. A obra de Judith Teixeira também faz referência à mesma temática, mas, sobre ela, Pessoa nada escreve. Numa carta de 23 de abril de 1924 a Adriano del Valle, com quem se corresponde frequentemente e troca livros, escreve: “não penso, de todo, na Judith Teixeira, que não tem lugar, abstracta e absolutamente falando” (1998b, 40). Sobre Botto, dirigindo-se a Tomás Ribeiro Colaço, nota: “Em António Botto há para mim novidade. Não se parece com qualquer outro poeta que eu conheça. Se se parece com qualquer outro, diga v. quem é.” (*Idem*, 333-334).

Ainda que *Sodoma Divinizada* também tenha sido apreendida, Raul Leal, por se encontrar em Paris, não sente tanto a censura. (*Cfr.* ALMEIDA:2010, s/pág.). Assim, Judith Teixeira e António Botto são os mais perseguidos; porém, o tratamento dado a cada um é diferente e, por esse motivo, merece uma reflexão mais profunda, através da comparação dos dois casos.

Os dois poetas não só se conheciam e tinham uma relação próxima, como também eram presença constante nos círculos culturais e literários, interagindo com diversos poetas e artistas da época. Depreende-se este facto da carta de Fernando Pessoa a Adriano del Valle, de 31 de agosto de 1923, em que este conta: “Não vi o seu amigo Lasso de la Vega; o António Botto, porém, encontrou-o em casa da senhora D. Judith Teixeira, e creio que simpatizou muito com ele.” (1998b, 19).

No entanto, a ligação de António Botto ao meio literário é mais forte, já que é apadrinhado pelos poetas de *Orpheu*, especialmente Fernando Pessoa, como acima mencionámos, convivendo, por isso, frequentemente com estes. Judith Teixeira, por seu turno, não usufrui dessa ligação que, em grande parte, muito contribui para o sucesso de Botto e para a sua exclusão.

Estavam ambos no centro do mesmo escândalo²³, ambos foram vítimas de perseguição, ambos escreveram poemas que fazem referências explícitas à

²³ Ao longo da primeira metade do século XX, houve várias polémicas. A dos poetas de Sodoma não fora a primeira, já que em fevereiro, mês anterior à polémica da literatura de Sodoma, António Botto estivera envolvido no escândalo do Baile da Graça (no bairro lisboeta com o mesmo nome, fora alugada uma escola destinada à realização de um baile, mas descobriu-se que era, afinal, um evento exclusivo a homens que, lá chegados, se vestiam de mulher), que chocou a sociedade portuguesa. Anos mais tarde, nos anos 50, o caso Carlos Burnay foi um dos mais famosos, principalmente porque “as investigações começam a mexer de facto no mundo da homossexualidade da alta sociedade lisboeta” e “o processo é

homossexualidade; porém, Judith Teixeira é mais penalizada e menos defendida do que António Botto. As razões prendem-se com o facto de ser mulher. Por si só, este bastaria para explicar o preconceito existente em relação a ela, mas há mais fatores, como, por exemplo, a idade e a assunção do seu lesbianismo através da poesia. O que aqui está em causa não é ser homossexual, mas sim não esconder e/ou fazer referências à temática. Se no caso dos homens, “o homossexual subvertia igualmente os valores de honra masculina, confundia as identidades de género, perturbava os códigos que geriam as relações entre os dois sexos, recusava a instituição familiar” (BASTOS:1997, 328), no caso da mulher, o quadro é ainda mais grave, uma vez que a lésbica era fortemente oprimida – como se observa no caso de Judith Teixeira – e remetida para um “território de não-existência” que, inclusivamente, torna muito complicada a reconstituição histórica (Cfr. ALMEIDA:2010, 21-22). Apagar é a estratégia encontrada para fazer de conta que a questão não existe²⁴.

Sublinhe-se ainda que esta comparação em nada inferioriza António Botto. Efetivamente também ele sofreu as consequências da sua ousadia e foi também penalizado (Cfr.SALES:1997, 27), sendo até despedido do cargo público que exercia por conta da sua homossexualidade. Todavia, uma grande parte dos intelectuais se manifestou para o defender, não só na época da polémica como posteriormente (como foi o caso de Pessoa), ao contrário do que aconteceu com Judith Teixeira que, como acima salientámos, recebe pouco apoio. Na verdade, a defesa de Botto não está só em afirmá-lo com um dos grandes poetas da época e da geração, mas também em de, alguma forma, justificar a homossexualidade patente nos versos de *Canções* (e, posteriormente, nas obras que entretanto edita). O grupo de intelectuais da *Presença*, do final da década de vinte, “propõe um núcleo de poetas, romancistas, contista, dramaturgos que renovam o cenário das letras nacionais, através de uma «curiosidade» viva pela homem (e não só psicológica...)” (LISBOA:1984, 51) do qual Botto faz parte,

abruptamente abafado e arquivado por ordens do próprio Salazar” (ALMEIDA:2011, 139). Em suma, Carlos Burnay, jovem da alta sociedade, foi encontrado morto na manhã seguinte a uma festa conhecida como “serões de amizade, festas privadas que tendiam a transformar-se em orgias” (NATÁRIO/SOROMENHO:2011, 55). O caso permanece um mistério, uma vez que os indícios encontrados não apontam para a tese de suicídio, mas de homicídio, não se chegando a descobrir o culpado, sendo o caso conhecido como “o mistério de Cascais”. Mais detalhes sobre o caso poderão ser encontrados em *Homossexuais no Estado Novo*, de São José Almeida (Porto: Sextante Editora, 2010).

²⁴ Com o Estado Novo, esta perseguição torna-se cada vez mais feroz, sobretudo por a homossexualidade não se coadunar, de forma alguma, com os princípios do regime (Deus, Pátria e Família), desequilibrando a norma e o padrão sociais.

e é um dos principais difusores da sua poesia, destacando-se, entre os críticos, José Régio.

Nota Jorge de Sena que o caso de Botto é peculiar, uma vez que, apesar do escândalo em que a sua poesia sempre esteve envolta, apesar de algumas reservas, foi um dos poetas que obteve grande aceitação (*Cfr.* 1988, 17) por parte da intelectualidade portuguesa. Nesta linha de sentido, destaque-se uma parte dos argumentos e opiniões de dois críticos portugueses que escrevem regularmente sobre a poesia de Botto: José Régio e João Gaspar Simões. Sobre Pessoa não faremos referências, visto que o texto de sua autoria que origina a troca de palavras com Álvaro Maia já foi acima discutido.

No texto “Literatura livresca e literatura viva”, José Régio revela que não entende a incompreensão em torno da arte “tão pura, tão requintada, e tão viva” do poeta (1977,49). Em 1931, em *O Mistério da Poesia*, João Gaspar Simões tenta explicar a homossexualidade do poeta como “uma modalidade, um disfarce, do seu instinto de conservação pessoal” (1931, 207), ou seja, uma máscara que o poeta usaria tendo em vista a sua própria proteção. Mais tarde, em 1934, publica, no volume *Ciúme – canções*, de António Botto, o texto “António Botto e o problema da sinceridade” e refere que o “amor anormal constitui o fundo estático (o estimulante estético) da sua personalidade” (1934, S/pág.), não o condenando por isso. No mesmo volume, está incluído um texto de José Régio onde este questiona: “(...) que importa o caso pessoal do amor de António Botto, se é todo o amor humano que se exprime nos versos do grande poeta?” (*Idem*, s/pág.).

Assim, na ótica do crítico, o que Botto faz na sua poesia é cantar o amor humano e, por esse motivo, deve ser aceite e não acusado nem prejudicado. Em 1937, vem a lume “António Botto e o amor”, ensaio que acompanhará a obra do poeta, no qual Régio volta a defender a tese do amor humano e acrescenta uma outra: é o narcisismo do poeta que está na base da sua atitude estético-sexual, sendo ele também um “atentado à normalidade” (1978, 99). No entanto, difere da homossexualidade, mas, segundo o crítico não será ele a negar ou esconder “o que António Botto não esconde nem nega na sua arte tão serenamente ousada” (*Idem*, 104-105).

Anos mais tarde, em *Retratos de Poetas que Conheci*, João Gaspar Simões classifica o amor que António Botto exprime nos seus versos como “amor ambíguo, isto é, socrático” (1974, 163-164) e não deixa de fazer menção ao que a crítica do final da

década de vinte e da década de trinta não consegue considerar: o amor socrático dos versos do poeta era “uma insuportável ferroada na consciência moral da nossa burguesia” (*Idem*, 167).

Analisando os dois casos, aparentemente os dois poetas estariam ao mesmo nível, mas não é o que se verifica: enquanto António Botto, apesar de alguma reprovação, tem intelectuais do seu lado e que tomam partido por si, voluntariando-se para o defender e escrevendo ensaios em que exprimem a sua opinião e tentam justificar a homossexualidade de forma a suavizar a imagem do poeta, Judith Teixeira conta praticamente consigo e nem as críticas positivas à obra lhe valeram a solidariedade dos seus contemporâneos. Ainda que nas décadas subsequentes a popularidade do poeta alfacinha tenha descido consideravelmente e que ele tenha emigrado para o Brasil vivendo uma vida miserável (acabando por morrer vítima de atropelamento no Rio de Janeiro), na altura em que ambos estavam sujeitos à censura e opressão, o sexo a que pertenciam fez toda a diferença, levando-os em direções opostas. Enquanto António Botto continua a ser considerado um dos grandes poetas da década, Judith Teixeira já não está presente na cena literária portuguesa.

A polémica que se segue, em 1926, e que comentamos, não só contribui para que Judith Teixeira deixe de ter qualquer importância no meio cultural e literário português, como para a sua progressiva alienação.

2.3.2 – *Nua. Poemas de Bizâncio* e a defesa de Judith Teixeira

Em 1926, vem a público a terceira obra de poesia de Judith Teixeira, *Nua. Poemas de Bizâncio*, que segue a mesma linha temática de *Decadência*, com referências ao lesboerotismo e à exaltação do feminino. Mais uma vez, o imaginário lésbico convocado, como nota Cláudia Pazos Alonso, revela-se gradualmente “como não sendo meramente onírico” (2008, 244). Antes de mais, registre-se um facto importante: Judith Teixeira resiste à censura que sobre si é exercida; ao invés de deixar de escrever poesia erótica que canta o feminino, faz referências à homossexualidade, mantém-se fiel aos princípios que regem a sua definição de arte e, por extensão, de poesia. Seria, afinal, sem dúvida mais fácil continuar a escrever dedicando-se a temáticas socialmente aceites. A atitude de Judith Teixeira ao editar esta obra poderá ter sido encarada como

um desafio ainda maior à moral vigente, uma vez que já havia sido repreendida uma vez, sendo a destruição da obra o expoente máximo da censura exercida.

De novo, “a preconceituosa sociedade portuguesa do seu tempo – republicana, jacobina e pré-fascista – segregou-a sem contemplações.” (PITTA:2010, 28). Sublinhe-se que 1926 é um ano fundamental na mudança de regime em Portugal: é o ano do 28 de maio, que é sinónimo da progressiva instauração da ditadura. Ora, o Estado Novo, para além de proibir a escrita erótica e pornográfica, proibia também qualquer texto que o desafiasse e/ou o contestasse (Cfr. SANT’ANNA:2009, 1).

O preconceito em relação à autora, por causa da homossexualidade que a sua obra transparece, explica, em grande parte, a reprovação a que é sujeita. Para além desta questão, coloca-se outra. Anna Klobucka, em entrevista a São José Almeida, em *Homossexuais no Estado Novo*, explica que no caso de Judith Teixeira, intervém também o *ageism*, ou seja, um preconceito ligado à idade, e comenta que, na época em que surge e começa a publicar no meio cultural e artístico, ela “já tinha mais de quarenta anos, e o erotismo dos seus poemas devia parecer ainda mais indecente/indecroso por causa disso” (ALMEIDA: 2010, 94).

À semelhança do que aconteceu em 1923, a obra de 1926 recebeu agradáveis elogios, mas também foi severamente criticada. A título exemplificativo, registem-se os textos “Do livro «Nua» da poetisa Judith Teixeira transcrevem-se algumas poesias”, do *Diário de Lisboa* de 19 de junho e “«Nua». Poemas de Judith Teixeira”, de *A Capital* de 21 de junho, que lhe dedicam palavras elogiosas:

Os seus versos, demasiadamente íntimos e sinceros, reflectem uma verdade caprichosa, de curvas sensuais, onde a volúpia é ligeira como o aroma dos nardos. (...) Mas são os seus próprios defeitos que o tornam interessante, vívido, palpitante. Melhor do que qualquer elogio – as transcrições que abaixo publicamos demonstram o valor da obra. (1926, 3)

(...) requintada como uma esteta, exigente como uma artista, põe nos seus versos essa exigência e esse requinte. Há neles um gosto, um esmero e uma elegância raras. (...) Algumas composições são invulgarmente brilhantes, marcando um forte temperamento artístico e afirmando uma figura distinta na nossa literatura poética. (...) «Nua» tem de tudo. (...) É completo. (1926, 1)

Se, por um lado, existiam leitores que efetivamente apreciavam o trabalho literário de Judith Teixeira, por outro, levantaram-se vozes de dura repressão, como a de Marcello Caetano que escreve o texto “Arte Sem Moral Nenhuma” na revista *Ordem Nova* (junho-julho de 1926), onde não só se refere à polémica anterior – que já o havia perturbado –, insultando Judith Teixeira, nos seguintes termos:

Houve já uma inundação parecida, aqui há uns anos, quando um tal de sr. Raul Leal publicou um opúsculo intitulado *Sodoma Divinizada*, que nas montras era ladeado pelas *Canções* de um tal de António Bôto e por um livro de grande formato intitulado *Decadência*, duma desavergonhada chamada Judit Teixeira (1926,156)

como mostra o profundo desprezo que sente pelos autores que escrevem sobre motivos e temas que põem em causa a moral dominante:

Os homensinhos e as mulhersinhas dispensaram-nos por algum tempo das náuseas que forçosamente causa a uma homem normal a vista (...) do seu cibo espiritual. Mas voltaram agora. (...) O que é pior é que estas manifestações de pouca vergonha nem sequer têm uma forma decente; (...) Tudo aquilo é mesquinho, é ordinário e reles. (*Idem*, 157).

No entender de Marcello Caetano, a poesia de Judith Teixeira e dos seus congéneres, cujo trabalho qualifica como mesquinho, ordinário e reles, não é arte. Se foge ao padrão, então não pode ser aceite, não pode ser considerado e nem sequer deveria circular, sob pena de deixar mácula na sociedade que, se já era fechada e retrógrada, progressivamente se torna mais, já que interessava ao regime mantê-la controlada e sob vigilância apertada.

Na senda do político, também a *Revolução Nacional* se mostra hostil em relação a Judith Teixeira por causa da sua última obra. Em resposta às críticas da revista, a autora escreve uma carta que os diretores decidem não publicar e que, por isso, sai no *Diário de Lisboa* de 26 de Junho desse ano. No meio da polémica, já na época, Judith Teixeira tem consciência do tipo de perseguição que lhe está a ser feita e revela-o publicamente: “trata-se sim de misturar o meu nome e o meu trabalho com juízos políticos a que eu desejo ser absolutamente estranha” (TEIXEIRA:1926, 8). A questão é, de facto, de ordem política, mas também de ordem moral. O preconceito é tão forte em relação a ela que rapidamente se transforma em humilhação pública.

Enquanto no semanário humorístico lisboeta, *Sempre Fixe*, saía uma caricatura de Judith Teixeira que a apresentava nua, gorda e disforme com o título “Viande de paraître” seguido de uma paródia ao poema “A bailarina vermelha” intitulado “A bailarina côr de sangue” que é justamente sobre a autora (“Ela pena,/Entornando suor,/A desfazer-se em banha” (*apud* TEIXEIRA:1996, s/pág.)), na *Revolução Nacional* de 2 de julho era publicada a resposta, em tom insultuoso e inferiorizante, à carta da poetisa. O texto – de autor desconhecido – rebaixa-a categoricamente e aniquila não só o seu trabalho poético como a sua condição de mulher, referindo que ela

não logrou mais de piedade de nossa parte, uma vez que, nem é mulher nem é artista. Imagina que o é, mas na verdade, verdade, não é. Como mulher, se o fosse, jámais teria consentido na publicação de autenticas porcarias sexuais trescalando ao môrno fatum d’alcova, boas somente para certos correccionais da Brasileira ou para velhos de já consabidos vícios. (...) também V. Ex. ^a se julga artista lá porque poz em rima os casos da sua alcova. (1926, 4)

Estas palavras revelam nitidamente o tabu existente em relação à sexualidade, que era vista como um assunto íntimo e que não tinha, de forma alguma, lugar no espaço literário. Judith Teixeira não é julgada pela qualidade da sua poesia, mas por ser uma mulher que escreve sobre erotismo, volúpia e prazer entre sujeitos femininos. A moral repressiva e defensora dos bons costumes não tolera nem a sua escrita nem a sua atitude literária, começando gradualmente a apagá-la do meio cultural.

Os fortes ataques de que é vítima desde 1923 estão na origem da publicação, também em 1926, de *De Mim. Conferência. Em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral*, obra que atesta o posicionamento da poetisa face a estas questões e onde explica quais os alicerces da sua obra e onde sente

o desejo imperioso, enorme, de dizer à inteligência do meu tempo, aquelas razões de mocidade emotiva que existem na minha alma e na alma de todos aqueles que, como eu, fazem da criação artística a sua mais nobre razão de viver! (TEIXEIRA: 1996, 203-204).

No entanto, esta conferência da autora pode igualmente ser entendida como o seu próprio manifesto artístico, que defende a luxúria como atitude estética, guiando-se por princípios artísticos e não pela moral que “uma sociedade se cansa em recomendar aos outros à força de a infringir” (*Idem*, 204). Por este motivo, Judith Teixeira refere

que nasce o desacordo entre si e a maioria²⁵, que a apelida de “imoral e dissolvente” (*Idem*, 205), não aceitando a sua conceção de arte e, por extensão, a sua atitude estética patente nas obras que publica.

Judith Teixeira serve-se da máxima “A luxúria é uma força” do “Manifesto Futurista da Luxúria” de Valentine de Saint-Point para explicar que linha seguem as suas composições, afirmando-se uma convicta apreciadora de tudo o que é vibrante, forte, colorido, gritante, pois não sabe “cantar os amores débeis” (*Idem*, 206). Inquietar e desequilibrar são, portanto, os fins desejados já que, segundo os princípios juditianos “temos de ser fatalmente desequilibrados” para poder, à semelhança do poema, vibrar, sofrer e atingir o expoente máximo das sensações. Se, por esse motivo, os seus versos recebem comentários reprovadores e são censurados, Judith Teixeira mostra não se importar, já que o seu interesse é a elevação, a sublimação, que a transporta para um nível onde, segundo ela, não é possível ser alcançada.

Em 1927 são publicadas as novelas de *Satânia*. A 10 de março o primeiro número da *Presença* é editado e José Régio, no manifesto «Literatura Viva» exalta as qualidades poéticas de António Botto, poeta que apreciava e sobre o qual escrevia, e coloca Judith Teixeira de parte assegurando que “todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto” (*apud LISBOA*:1984,77).

Por oposição, num texto de 15 de agosto do mesmo ano, no *Diário de Lisboa*, Armando Vasconcelos de Carvalho escreve sobre a literatura moderna e não só afirma ter chegado a hora de a mulher se destacar verdadeiramente (“Esta nossa hora é, pois, a hora da Mulher – uma mulher de ideias civilizadas, de emoções selvagens – uma mulher de carnes esfomeadas, de nervos esquisitos” (1926, 2) –, notando-se uma proximidade com alguns princípios que regem a poética de Judith Teixeira e que serão discutidos mais detalhadamente no capítulo seguinte), como se refere aos poetas da nova geração,

²⁵ A propósito do facto de não seguir a maioria, evoque-se um excerto de *Loucura*, de Mário de Sá-Carneiro que, centrando-se na interrogação acerca da loucura, mostra que esta é definida pelo pensamento e direção que a grande parte da sociedade decide seguir; todos aqueles que não o fazem são imediatamente rotulados e colocados de parte, tal como aconteceu a Judith Teixeira que, inclusivamente, é apelidada de “maluca” pela *Revolução Nacional* (2 de julho de 1926), na resposta à carta que a poetisa escreve e é publicada no *Diário de Lisboa* de 19 de junho: “Loucura? – Mas afinal o que vem a ser a loucura? Um enigma... Por isso mesmo é que às pessoas enigmáticas, incompreensíveis, se dá o nome de loucos. Que a loucura, no fundo, é como tantas outras, uma questão de maioria. A vida é uma convenção (...). A maior parte dos homens adoptou um sistema determinado de convenções: É a gente de juízo... Pelo contrário, um número reduzido de indivíduos vê os objectos com outros olhos, chama-lhes outros nomes, pensa de maneira diferente, encara a vida de modo diverso. Como estão em minoria...são doidos...” (1993, 40).

não só incluindo a poetisa no grupo dos que “constituem, uns mais perfeitos do que outros, o que nós poderemos qualificar de Nova Escola Portuguesa”, afirmando inclusive que, no seu entender, ela é “a melhor poetisa portuguesa da moderna geração” (*Ibidem*).

Depois das duas polémicas, Judith Teixeira desaparece da cena literária. Isto ocorre no final da década de vinte e prolonga-se nas décadas subsequentes. A este propósito, é pertinente fazer referência ao conjunto de antologias e dicionários de literatura²⁶ editados no século XX, na medida em que, através deles, é possível comprovar a exclusão e marginalização a que é sujeita. Por exemplo, em *Escritoras de Portugal* (BARROS:1924), o lugar de poetisa dos anos vinte é dado a Florbela Espanca e não há qualquer referência a Judith Teixeira, o que se torna mais estranho tendo em conta que no ano anterior escrevera duas obras, estando uma delas envolvida numa polémica acesa e dura. No volume *Poetisas de Hoje* (SAMPAIO:1931) encontram-se nomes como o de Florbela Espanca, Marta Mesquita da Câmara, Fernanda de Castro e Domitília de Carvalho, mas, mais uma vez, é excluído o de Judith Teixeira. O mesmo acontece em *Breve História da Literatura Portuguesa* (LOPES/MARTINS: 1945), que não só faz menção a António Botto e Florbela Espanca, como deixa a poetisa em causa de fora do leque de autores escolhidos.

No que concerne os Dicionários de Literatura, o panorama é muito semelhante: o *Breve Dicionário de Autores Portugueses* (AA.VV.:1985) e o *Dicionário de Literatura* (COELHO:1997) não têm espaço para Judith Teixeira, mas o *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses – vol. III* (LISBOA:1990-1997,146-147) e o *Dicionário de Literatura Portuguesa – vol. II* (MACHADO:1996, 471) fazem-lhe referência. Em último lugar, note-se a referência à autora, em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia*

²⁶ Chatarina Edfeldt, em *Uma história na História. Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*, analisa a organização deste tipo de obras no que concerne as referências a escritoras e escritores, verificando que não só a autoria masculina tem um lugar privilegiado, como, por outro lado, quando se leva a cabo a tarefa de difundir a poesia feminina, na lógica social, está expressa a ideia de reunir as autoras numa só obra, desrespeitando a sua expressão em diferentes géneros literários, caracterizando este ato como amalgamento (Cfr. 2006, 76). A autora chama igualmente a atenção para outro tópico: o número de autoras conhecidas, principalmente da primeira metade do século XX (com especial destaque para as da década de 20, que sofreram um especial silenciamento (Cfr. *Idem*, 124)), é inferior ao número que existiu na realidade. Um dos motivos será o perigo que a mulher representa para a sociedade a partir do momento em que tem instrução, adquire conhecimentos e começa a pensar por si própria, desviando-se, principalmente, da moral e princípios padronizados (Cfr. *Idem*, 78). A mulher que escreve é, então, vítima de diversos tipos de preconceitos, tal como aconteceu a Judith Teixeira, severamente julgada por ser mulher, ousar escrever sobre temáticas que não eram bem aceites e aludir à homossexualidade.

Portuguesa, obra de José Carlos Seabra Pereira, pela ligação da sua poesia à estética decadente, surgindo no mesmo patamar que outros autores ligados a essa tendência (1975, 458).

Em suma, após o comentário dos dois escândalos literários da década de vinte do século transato, conclui-se que Judith Teixeira nada pôde contra a sociedade intransigente que caracterizava o país. A revelação pública da homossexualidade – especialmente a feminina – não é aceite, é uma mancha que a moral quer remover a todo o custo. A divisão feroz entre os sexos e a atribuição de tarefas e papéis específicos ao homem e à mulher formatou as mentalidades de forma a não aceitarem o mínimo desvio à norma. A subversão dos códigos de honra que cabiam a cada sexo (e definidos pelo patriarcado) era sinónimo de desequilíbrio e afetava a rígida moral vigente, que não permitia outra condição que não a heterossexualidade, a não ser que os casos de homossexualidade fossem mantidos em segredo não causando, desta forma, qualquer dano à sociedade.

“Se as relações amorosas e sexuais entre mulheres eram uma realidade em Portugal, elas mantiveram-se no reino do não-dito” (ALMEIDA:2010, 118) e, quando foram postas a descoberto, foram de tal forma oprimidas que remeteram as mulheres para um não-lugar de onde só recentemente saíram.

Se a marginalização de Judith Teixeira se fundamenta em elementos sociais, morais e políticos, por outro lado, também tem origem no (texto) literário. O imaginário poético criado pela autora, que nos prenderá a atenção de seguida, mais uma vez procura escapar ao padrão da literatura que se produzia, constituindo um elemento fundamental a ter em conta na investigação sobre a forma como é feita a sua exclusão do panorama literário.

CAPÍTULO III

(...) *Grifam-me sons de cor e de perfumes,
Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,
Descem-me a alma, sangram-me os sentidos.*

“Álcool”, Mário de Sá-Carneiro

III – Textos da margem: o literário como causa da exclusão

Se, num primeiro momento, a marginalização progressiva de Judith Teixeira no panorama cultural e, sobretudo, literário, é feita tendo em conta as perspetivas clínicas e psicanalíticas que vigoram desde o final do século XIX e se estendem pelas primeiras décadas do século XX e que dão expressão às razões políticas, sociais e morais que não permitem que uma escritora escreva sobre o envolvimento feminino, o prazer e a luxúria sem apontar o dedo e oprimir, num segundo momento, há que ter em conta outro aspeto que, estando no centro da polémica, geralmente é desvalorizado e pouco estudado: o texto literário *per se*. É, afinal, nele que se concentram todos os motivos (literários e outros) que levam à exclusão da autora.

Até ao momento, este caso que abalou as estruturas da moral dos anos vinte do século XX português tem vindo a ser exposto tendo em consideração as razões de marginalização de Judith Teixeira. Se o texto é alvo de marginalização, ao mesmo tempo, ele próprio encerra a marginalidade. Apesar da sua proximidade, os dois conceitos indicam movimentos distintos: no caso da marginalidade, o movimento é executado do núcleo textual para o leitor/sociedade, abrindo espaço à investigação a que nos propomos, enquanto a marginalização se relaciona com a forma como o exterior (a sociedade) reprime o outro (a autora). Coloca-se então uma questão: quais são os aspetos textuais que não só colocam o texto na margem, como o fazem ser e estar, por si próprio, na margem?

O *corpus literário* juditianiano é singular e original. No geral, não segue nem as correntes literárias, nem os padrões, nem os grandes motivos literários da época (ainda que possam ser encontrados elementos textuais modernistas e que possa ser feita uma aproximação, em alguns aspetos, entre a poesia da autora e a de Mário de Sá-Carneiro, por exemplo); por outro lado, apresenta um imaginário exótico, luxuriante, onírico, evoca corpos femininos nus e que são objeto de desejo e fonte de prazer, chocando a preconceituosa e assaz conservadora sociedade portuguesa da década de vinte. No

entanto, o imaginário poético é sólido e excêntrico e faz com que Judith Teixeira seja uma autora singular no campo da literatura de temática homoerótica.

Se o texto está na origem da marginalização e se assume, por si mesmo, como espaço de marginalidade, o trabalho a que nos propomos neste capítulo será o de perspetivar a obra juditiana (as três obras de poesia e a obra de ficção) segundo quatro grandes tópicos fundamentais que não só servirão para a caracterizar, mas também para dar a conhecer como e porquê contribuem, por um lado, para o apagamento da autora, e, por outro, como e porquê geram/são um espaço de marginalidade. Aliás, sendo vista Judith Teixeira como uma escritora promissora e considerada uma poetisa de qualidade²⁷, é urgente estudar profundamente a sua obra. Destacaremos quatro vectores: (3.1) confessionalismo e amor, (3.2) vitalismo, excesso e sensualidade, (3.3) a assunção do elemento estranho como centro da obra literária e (3.4) a nevrose, apatia e depressão que encerram o abrupto fim da sua carreira literária.

Primeiramente, a análise incidirá sobre as três obras de poesia da autora (*Decadência*, *Castelo de Sombras* e *Nua.Poemas de Bizâncio*); num segundo momento, a atenção recairá sobre as duas novelas de *Satânia* (“Satânia” e “Insaciada”). Uma vez que da bibliografia da autora constam apenas estas obras – por opção, a conferência *De Mim*. não será aqui analisada, visto que já mereceu a nossa atenção no capítulo anterior –, escolhemos incluí-las num mesmo capítulo, de forma a dar uma perspetiva geral da obra da autora e a mostrar como a poesia e a ficção tocam nos mesmos pontos fundamentais, ainda que, como o género impõe, de maneiras distintas.

3.1 – Confessionalismo e amor

Em questões de confessionalismo e amor, o sujeito poético que se manifesta na poesia de Judith Teixeira opta por diversas situações: ora expõe o seu íntimo desvelando a dor que o atormenta, ora se dirige a um “tu” que ou pode permanecer ambíguo ou é identificado como homem ou mulher, ora confessa o amor, ora alia paixão e desejo. Em

²⁷ Sobre a qualidade poética de Judith Teixeira, muito se tem vindo a discutir nos últimos anos. Se na época em que se lançou literariamente a sua receção foi positiva e recebeu os mais variados elogios pela poesia que escrevia, atualmente a crítica divide-se, existindo dois posicionamentos face à questão: ou é tida como uma poetisa de qualidade, ainda que secundária, ou a sua poesia é colocada de parte, dando-se mais atenção à discriminação a que foi sujeita.

qualquer dos casos, interessa sublinhar que o erotismo é um elemento permanente e que a dicotomia dor/prazer é impossível de desfazer; um implica o outro impreterivelmente.

De *Decadência*, o primeiro ousado livro de poemas de Judith Teixeira, selecionámos seis textos que podem ser aglutinados neste tópico e que começam a revelar indícios do que será o imaginário poético juditiano: “Onde vou?”, “Insomnias”, “A Outra”, “Liberta”, “O Teu Perfil” e “Nada”. Aliás, através desta amostra, é possível observar a curiosa estratégia feminina de conseguir um lugar de diferença perante os parâmetros literários e os padrões sociais da época, como comenta Cláudia Pazos Alonso em *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, realçando a reação contra “a atitude de apagamento que a sociedade tradicionalmente ensinava às mulheres” (1997, 49).

Em “Onde vou?” (1923b, 11), o sujeito poético confessa a sua inquietação perante o caminho que está a seguir, num tom predominantemente disfórico, em que se apresenta como não sendo ninguém, num tempo que nos remete para o passado. A dúvida, a dor e o abismo atormentam-no e só o tu a quem se dirige (“Achei-me dentro de ti”) é que lhe dá alento para continuar, supondo-se então no presente e, por conseguinte, no futuro, uma vez que o poema se torna um desabafo breve e dolorido de alguém que escreve “Eu só agora existi”. Esta inquietação aguça-se em “Insomnias”; no entanto, o sujeito poético luta contra si próprio, não havendo qualquer interferência do outro. A noite é, por excelência, o cenário espaço-temporal do texto, que revela uma profunda e gradativa agitação: “Revolvem-se em convulsões”, “Oíço chorar”, “Escalda-me a cabeça”, “(...)o vento não cessa/de ulular...”. O desespero toma conta do sujeito poético que se debate entre sonhos, devaneios e dor, culminando em:

Despedaçam-se ilusões
dolorosamente!
Rasgo o setim que me veste,
em convulsões,
perdidamente! (*Idem*, 38)

É no final do poema, quando a dor atinge o seu expoente máximo – “Sinto latejar a Dor”; “Foi aqui que a Dor gemeu...” (*Ibidem*) – que, por fim, há alguma serenidade, porque o sujeito poético se encontra dentro de si.

A Outra, a tarada,
aquela que vive em mim,
que ninguém viu, nem conhece
(...)

Vem contar-me, muitas vezes,
(...)
A estridência da côr,
a ansia do momento... (*Idem*, 41)

No poema “A Outra”, pode considerar-se que se inicia o jogo de espelhos, reflexos e identidades que se verifica no conjunto da obra de Judith Teixeira. Esta sua outra faceta de ardor e sensualismo está intimamente ligada à “tragédia interior” que é a sensação constante de “dor angustiada”. A dor infiltra-se no seu ser mesmo quando se refere a sensações prazerosas, pois é maior do que tudo o que existe, afirmando-se como sentimento/estado por excelência. Na mesma linha de continuidade da questão das várias identidades do ser, em “Liberta” o sujeito poético revela que vem “daquele mundo” onde esteve “tanto tempo” (*Idem*, 53), caracterizando-o num ambiente de disforia, onde dominava a escuridão, a morte (“sonhos amortalhados”) e a tristeza. No entanto, o outro (o “tu”) que surge tem um papel de libertador do sujeito poético, na medida em que lhe oferece outro mundo de novas possibilidades, um mundo alternativo de “telas rubras/bizarras e exóticas/de largos horizontes” (*Idem*, 54) que contrasta fortemente com a paleta de cinzentos e negros do mundo de que veio. Desta forma, podemos estabelecer uma ligação com o poema “O Teu Perfil”, visto que o tu também está presente, mas como invocação, como desejo do sujeito poético, num ambiente de fantasia em que este manifesta a vontade de viver um amor.

Em oposição à euforia erótica deste texto, encontra-se “Nada”, onde novamente o sujeito poético se enleia na dor e na angústia, acusando-se a si próprio de, num processo gradativo, ter amortalhado a alma, esmagado o coração e destruído a beleza, a paixão e o amor – “(...)vendo passar/os tristes funeraes do meu perdido amor...”. Restou-lhe, então, por causa da separação e da perda, o silêncio que o obriga a mergulhar profundamente em si o que, inevitavelmente, lhe causa ainda mais dor e, para além disso, ódio e raiva. O calor abrasador dos infernos é a tortura do sujeito poético que, tendo anulado o que o à partida o faria feliz, não se consegue desenlear das “fúrias a estrebuxar” e das “torturadas ansias” que, afinal, não o abandonam, como se verifica em grande parte dos seus textos.

Em *Castelo de Sombras*, a batalha entre o amor, o desejo, a dor e a angústia segue a mesma linha de *Decadência*, colocando novamente em evidência o íntimo e as contradições torturadas do sujeito poético. Em “Ninguém”, este mostra-se sem rumo:

Não me encontro, não me vejo –
prescruto a imensidade!...

E fico a tatear na escuridão...
Ninguém...,ninguem...
Nem eu, tão pouco! (1923a, 9)

O desejo é assumido como a causa desta desorientação e desespero, restando apenas um coração “aos saltos como um louco” (*Idem*, 10).

O tom marcadamente angustiado adensa-se em “Duma Carta”. O sujeito poético feminino (sugerido em “E a pena, nos bicos leves,/dizia ainda:/-Sou tua!” (*Idem*, 14)) sofre por amor. Revela que o sofrimento se deve à falta de resposta à carta – “Por que é que me não escreves?” (*Ibidem*), que pode indiciar também uma não correspondência amorosa a qual, ligada à metáfora da morte do sol (O sol morria.../Tudo é sombra em redor” (*Idem*, 13)), torna mais sólida esta ideia. Contudo, o amor é mais forte e permanece, aliado a uma pequena esperança, sugerida pela referência ao luar e à lua, símbolos do feminino que, ainda que não tenham luz própria, são refletores da luz solar. O grau de confessionalismo deste poema torna-se ainda maior se tivermos em conta o facto de ter a forma de uma carta, cuja pena utilizada “corria.../Nem precisava ver, o que escrevia!...” (*Idem*, 14).

As quatro estrofes de “Sonho”, dominadas pelo onirismo, dão conta do estado de inquietude do sujeito de enunciação, que fica perturbado pelo encontro com alguém (cujo sexo não é identificado) que toca profundamente o seu íntimo, revelando que a sua alma está morta. A vitalidade do sujeito de enunciação contrasta com esse alguém pálido e que treme, já que o primeiro anuncia que a sua alma vai ressuscitar:

Erguem-na meus desejos!
Vae reviver á luz do meu olhar
na febre dos meus beijos! (*Idem*, 16)

O desejo não só surge como fonte de vida, associado à luz e à febre, que indicam, pelo excesso, a esperança, como mostra ser parte indissociável do sujeito poético que, mesmo quando supostamente deveria serenar e dormir, é perturbado pelos “sonhos de delírio”. Assim, o sono e o mundo dos sonhos podem ser vistos como uma extensão do seu estado desperto.

Por outro lado, “Maus Presagios” desenvolve-se em torno das “azas agoirentas, pretas” de “sombrias borboletas”, indicando de imediato a relação indestrinçável entre a cor negra e o desconhecido, sublinhando-se a atmosfera de tristeza, a sensação de que o

futuro nada de bom augura, o que incomoda profundamente o coração choroso e “em ânsia que [o] apavora” (*Idem*, 18).

E uma voz entrecortada
diz-me ao longe desgarrada:
-Adeus!... Partir!...Esquecer! (*Ibidem*)

A última estrofe, à primeira vista descontextualizada das anteriores, parece evocar a voz interior do sujeito poético, revelando-lhe a solução que lhe resta: a despedida e a separação, anunciando um corte profundo e radical com algum sentimento e/ou com alguém, provavelmente o amor e o desejo, tendo em consideração os antecedentes.

“Quatro cantigas de tristeza” é um poema constituído por quatro quadras individuais onde não há carga erótica, mas um canto puro de saudades do amor. Ainda que a tristeza causada pela saudade esteja presente, as quadras encerram um tom pouco alterado, mais sereno do que o dos poemas anteriores. Também neste tom se desenvolverá “Quem és?”, poema desprovido de calor, luz ou desejo. Na verdade, a “fria dôr do Entendimento” e a “luz fria da Verdade”, desvelados na última estrofe, são os companheiros dos dias do sujeito poético. Mais uma vez, o pressentimento é um elemento fundamental, à semelhança de “Maus Presagios”, na medida em que a sensação é o que rege o sujeito poético das composições de Judith Teixeira. O Entendimento e a Verdade, cujo elemento comum é a frieza, são associados à ânsia, à agonia, ao labirinto e ao tormento. Ora, se são o calor, a febre e o sentir em excesso que dominam o sujeito poético, a presença dos conceitos antagónicos de Entendimento e Verdade é, naturalmente, perspectivada como um tormento, já que entra em conflito com a natureza do mesmo.

Em último lugar, em “Nostalgia”, frisa-se a força da simbologia dos elementos da natureza, nomeadamente os que representam fonte de calor e energia em oposição aos que representam a sua ausência, deixando-se já uma chamada de atenção para a importância que adquirem no *corpus* poético da autora. Assim, a noite e a escuridão associam-se à geada e ao frio e, por extensão, ao estado de espírito disfórico do sujeito poético, e o sol – “fonte doirada e faiscante” (*Idem*, 50) – à madrugada e ao rompimento da manhã, opondo-se ao seu íntimo; da mesma forma, a ausência da “luz da [sua] alma” dita a experiência de nostalgia dele. É o outro que causa o sofrimento desta mulher, por

ter levado com ele, em parte, a sua identidade, deixando-a, então, entregue ao sono, ao cansaço e às memórias:

Perdia, e nunca mais eu soube dela
Desde o dia em que a tua m'a levou. (*Ibidem*)

Aqui, bem como na maioria dos poemas mencionados, registre-se a extrema importância que o outro assume na vida do sujeito poético, o amor que causa angústia, ânsia e sofrimento e ao mesmo tempo prazer. O sujeito poético (sobre)vive exatamente porque sente e enquanto sente.

Em *Nua.Poemas de Bizâncio* (1926), identificamos igualmente treze poemas que seguem a mesma linha temática, salientando-se os mesmos motivos literários, ainda que apresentando algumas variações. Assim, no extenso texto de “A Vida”, sublinha-se a importância do eu como causador da desgraça:

Sim, sim, as horas más
da minha vida
só eu as tenho feito.
(...)
Fui eu, só eu,
que encarecerei dentro do peito
esta cinzenta tristeza... (1997, 123)

Se nas três primeiras estrofes – que se centram no sujeito poético – o tom é nitidamente disfórico, na sexta, por oposição ao início do poema, altera-se, tornando-se quase um hino de esperança, um apelo à vida e ao amor:

Acaba-se um amor...
há outro, outro ainda,
e outro e outro após!
O amor não finda! (*Idem*, 124)

E continuará com a referência à primavera como metáfora de nascimento e vida, isto é, de início de um novo ciclo:

Vai chegar a primavera.
Loira, estridente e engrinaldada!
As rosas são mais vermelhas;
os olhos refulgentes;
e as bocas rubras mais ardentes! (*Idem*, 126)

Ao longo do poema, o sujeito poético oscila constantemente em momentos de euforia e disforia, força e fraqueza, manifestando o seu desejo pelo outro – “Quero dar-te horas vividas, intensas” (*Ibidem*). A crença na força do amor acaba, afinal, por

dominar o poema e o sujeito poético prediz que o seu amor há-de “rir...rir...a transbordar!” (*Idem*, 127), renovando desta forma a confiança num recomeço.

“Um Sorriso que Passa...” assinala novamente a importância que a figura do “eu” assume ao longo da obra de Judith Teixeira, mais uma vez numa posição de altivez. O sujeito poético valoriza como elementos fundamentais no outro, outra vez não identificado sexualmente, a boca e o sorriso, já que vêm “encher o [s]eu olhar de luz” (*Idem*, 142), isto é, de vida, de esperança. É curioso constatar que na estruturação do seu discurso, apesar de conferir valor ao outro pelo que o faz sentir, o sujeito poético simultaneamente retira-lhe importância, na medida em que pergunta “Saber de ti...Mas para quê?” e afirma “O que eu penso é o que vale!” e “O que tu és não me interessa, crê” (*Ibidem*). Nesta sequência, poderemos concluir que o raciocínio não é linear: o outro faz bem ao sujeito de enunciação, que afirma agonizar nos seus dias “sem remédio/longos, incoerentes,/e desiguais!” (*Idem*, 143), mas o que realmente conta é a imagem, a ideia que o mesmo constrói do outro e o aproveitamento dos elementos da realidade que lhe interessam. Assiste-se ao que se pode designar por uma construção metafórica e utópica do outro.

A referência à boca (sorriso, beijos, lábios) encontra-se igualmente em “Outonais”, no qual se vinca o cariz erótico e a indissociabilidade entre dor e prazer. Aliás, ambos aumentam na mesma escala: se o prazer aumenta, a dor aumenta e *vice-versa*, vivendo o sujeito poético em conflito permanente consigo próprio (físico e emocional) por causa desta dicotomia, como testemunham o início e o final do poema: “E o meu corpo sofre,/ébrio de luxúria, um mórbido prazer!” (*Idem*, 155) e

(...)
Sobe o clamor do meu delírio
e a brasa viva dos teus beijos,
núm rúbido segredo,
vai-me abrindo a carne em sulcos de martírio! (*Idem*, 156)

Também neste poema é evidente a associação entre os elementos da natureza e a evolução do estado emocional do sujeito poético: se inicialmente a agonia e o tormento se aliam ao “desolado Outono” e à metafórica “doloros[a] e lent[a]” morte do sol, num segundo momento, a noite está intimamente ligada ao abismo e às sombras que, paradoxalmente, constituem o expoente máximo do desejo, identificando-se com o delírio e a hiperbólica “brasa viva” de beijos.

Em “Minha Vida!”, a luz, estendendo-se ao sol e ao calor, continua a ser o elemento primordial na relação do sujeito poético com o outro. Neste soneto, a doença e a morte são sinónimos de ausência de calor:

Tu estás doente meu amor, porquê?
Falta-te o sol, a luz, o meu sabor?
Ou queres tu, que ainda eu te dê,
nos meus braços, mais ânsia, mais calor? (*Idem*, 158)

Por outro lado, o sol adquire também outro significado: é metáfora da alegria que o “tu” provoca no sujeito poético:

Se perdes a alegria, minha vida,
perco-me eu a procurar a causa:
minha alegria é também perdida! (*Ibidem*)

Assim, assinale-se a dependência em relação ao outro que o sujeito poético vai manifestando não só neste poema, mas em muitos outros que fazem parte da obra de Judith Teixeira. A este propósito, Cláudia Pazos Alonso escreve, em *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, que “o que a poesia de Teixeira salienta é o poder da poetisa sobre o amante” (1997, 48). No entanto, ainda que isso se verifique, também se pode assinalar, contrária e indubitavelmente, o poder do amante sobre a poetisa/sujeito de enunciação, precisamente devido à manifestação da referida dependência do outro, do seu estado de espírito dependente do equilíbrio e/ou da correspondência (amorosa e luxuriante) que, no caso do poema em análise, é levado à consequência extrema da união dos amantes através da morte, motivo literário clássico presente na obra de Judith Teixeira:

(...)
que venha a morte numa doce pausa
e que nos leve se não és contente! (TEIXEIRA: 1996, 158)

Nas duas estrofes que constituem “Saudade”, frise-se a mesma dependência do outro que tem por base o desejo:

Oíço a tua voz rúbida e cantante
suplicar-me a carícia do meu beijo,
numa teima exigente e perturbante! (*Idem*, 171)

O corpo surge de novo como instrumento avassalado pelo desejo, vinculando recordações de um passado doloroso. As memórias fazem a ponte para o sonho, talvez um *rêve éveillé*, perpetuando-se, desta forma, a angústia do sujeito poético. Nesta linha de sentido, “Ausência”, ainda que não seja o poema colocado imediatamente a seguir na organização da obra, parece ligar-se a “Saudade”, na medida em que se expõe o

sofrimento amoroso decorrente da ausência do outro, repetindo-se os motivos da angústia, da dor e do desejo e também o da saudade: “Os meus beijos escutam os teus beijos/exigentes – perdidos de saudade...” (*Idem*, 172). A variação que encontramos aqui é a do fortalecimento do amor à medida que a dor aumenta, isto é, a separação e, conseqüentemente, a não concretização amorosa têm um efeito catalisador no sentimento do sujeito poético – “exalta ainda mais o meu amor!” (*Ibidem*).

“Adeus” parece figurar o desfecho natural após “Saudade” e “Ausência”. O amante volta a desempenhar um papel fundamental como destinatário privilegiado da confissão do amor que se abandona:

(...)
Eu sei amar,
mas meu amor,
o que eu não sei
é ser banal (*Idem*, 178)

Esta despedida, ao contrário das composições que temos observado, não é marcada pelo desabafo desesperado do sujeito poético; no entanto, ainda que seja mais lúcida, é uma confissão dolorosa sob a forma de interrogação amorosa: “Mas por que vim eu escrever-te ainda?” (*Ibidem*). Sublinhe-se que, apesar dos obstáculos e do fim da relação, a ligação amorosa persiste.

Na sequência destas duas composições, poderemos posicionar imediatamente a seguir “Confissão” e “Contrição”, salientando-se desde já a oposição entre ambos, na medida em que o primeiro é caracterizado pelo excesso e agitação e o segundo pela tranquilidade, pela observação e exposição mais lógicas e racionais das questões que incomodam o sujeito poético. Se, em “Confissão”, o sujeito de enunciação lamenta a dedicação àquele amor e ao amante

Já não me importo com o teu amor.
Podes levá-lo a quem melhor te queira.
Que eu sinto apenas a magoada dor,
de te ter dado a mocidade inteira!... (*Idem*, 195)

e se sente “a endoidecer” por causa da dor que sente (e que o leva a cantar os “[s]eus amor’s perversos (*Ibidem*)), em “Contrição”, a sua fragilidade faz com que se reduza a “um mísero barro de quebrar”, evidenciando-se também o seu discernimento em relação à forma como se sente, que provoca medo precisamente por ser experiência de delírio, de excesso, de sombra.

Em última instância, atente-se, em “Podes Ter os Amores que Quiseres”, à posição de altivez do sujeito poético face ao amor do outro e à formulação do discurso. O destinatário do poema é inconsciente acerca do amor que ele próprio sente, cabendo ao sujeito de enunciação pronunciar-se sobre ele: “Podes dizer que me não amas,/ (...) e o mundo acreditar/porque só eu saberei/que mentes”; “Não julgues, não, que me esqueceste,/porque mentes a ti mesmo/se o disseres” (*Idem*, 183-184). A estratégia a que recorre, então, para abordar a temática amorosa, consiste na apropriação da identidade do outro para confessar o amor que ele próprio sente.

Segundo o filósofo José Gil, “qualquer discurso sobre o corpo parece ter que enfrentar uma resistência” (1980,7). Na verdade, este primeiro tópico abordado começa a desenhar a forte resistência que o discurso literário de Judith Teixeira enfrentou na época em que surgiu e posteriormente. O corpo está intimamente ligado à temática do amor, mas é na relação com a luxúria e o desejo que implica uma maior exposição porque é um instrumento de relação com o outro.

Estas questões aliam-se a outros elementos da poesia juditiana, como é o caso das interdições e insubmissões (*Cfr.SOUSA:2009*, 51-52) reveladas através da transgressão dos códigos morais e sexuais, e ainda a outra das temáticas da sua obra, para as quais aponta René P. Garay:

a aceitação da multifacetada e complexa realidade individual, como
única base reguladora entre o interior e o exterior, levando à renúncia
do passado e à confiança de que só a paisagem interior poderá
interpretar artisticamente a realidade exterior. (2002,18)

O tumultuado mundo interior é um dos *leitmotiv* da poesia de Judith Teixeira, associado à importância dos sentidos e à agitação do sentir. Tal inquietação explicar-se-á também “por causa da recusa do enquadramento na moldura e pelo desejo de se relacionar de forma livre do condicionalismo limitador de determinação bigenérica” (*CHALAKOVA:2009*, 5), dado a que aludiremos adiante.

3.2 – Vitalismo, excesso e sensualidade

Explorando outros motivos literários que contribuíram para a marginalização e marginalidade de Judith Teixeira, não será possível deixar de fazer alusão ao vitalismo, ao excesso e à sensualidade, sublinhando que, mais uma vez, o erotismo, aliado ao elemento (homos)sexual, tem um papel fundamental não só na construção discursiva, como também faz a ponte entre os elementos desta tríade que tão grande escândalo provocou na década de vinte do século transato. Assim sendo, é lógico que o elemento de maior destaque seja o corpo, como já se verificou em alguns textos acima estudados. No entanto, o corpo que surgirá nos poemas escolhidos para a abordagem que nos propomos fazer é explicitamente erótico, ferramenta de prazer, objeto de desejo e do qual nasce uma “tensão erótica desviante”, já que há uma clara transgressão da moral vigente e da “inefável canonização sexual” (SOUSA:2009, 52). Mais: Judith Teixeira explora corajosamente o desejo feminino não só heterossexual, mas também homossexual (Cfr.ALONSO:2008,245), e levanta

questões polémicas acerca do sexo e seus valores, discutindo-as para além do preconceito e dentro de um esteticismo que sublinha a elegância de modos. (DAL FARRA:2008, 846)

O que a sociedade não perdoa à autora é este uso do corpo como “mero objecto, meio, instrumento de prazer” que, como nota Herbert Marcuse, “era tabu e manteve-se como infeliz privilégio de prostitutas, degenerados e pervertidos” (1981,176-177), cabendo ao ser humano comum não se reger por este tipo de preceitos inferiores que em nada o dignificavam e que nem sequer estariam ligados à vivência do amor. Se o desejo era quase proibido e quem ousasse explorá-lo rotulado de pervertido, então é natural que a moral portuguesa dos anos vinte não visse com bons olhos uma poesia manifestamente erótica, que revolucionava e chocava mesmo o meio literário.

Decadência é visto também por estes motivos como um desrespeito pelos rígidos valores que norteiam a sociedade portuguesa. Do conjunto de poemas, seleccionámos doze, cuja ordem de análise – que não corresponde à ordem dada pela autora aquando da edição da obra – é: “Conta-me contos”, o grupo de quatro poemas “Os Meus Cabelos”, “O Meu Vestido”; “A Minha Colcha Encarnada” e “A Minha Amante”; segue-se o grupo constituído por “A Estátua”, “Flores de Cactus”, “Perfis Decadentes” e “Venere Coricata”, pela descrição e deslumbramento face ao corpo

feminino e, por fim, “A Mulher do Vestido Encarnado”, “Rosas Vermelhas” e “Ao Espelho”.

As seis estrofes de “Conta-me contos” revelam o desacordo entre o sujeito poético e os outros que vivem nas histórias que pede ao amante para lhe contar. São histórias que pouco têm de tradicionais e de convencionais, visto que o cenário referido é o Oriente – um mundo totalmente oposto àquele em que o sujeito poético vive – e as personagens são os ciganos, as mulheres que fazem parte dos haréns e das tribos selvagens. A sua caracterização gira em torno das “paixões brutas”, “scenas sensuais”, da alegria e das “côres encarnadas”, das “penas multicôres” (1923b,13-14) e faz o contraste com a experiência do eu, com a sua “alcova sombria” e “sangue arrefecido” (*Ibidem*). Ouvir os amores sensuais de outros incendiaria o seu espírito (e o seu corpo), levando-o ao delírio, ao “sonho belo, rubro, colorido”, isto é, a uma esperança de vida através das vivências de outrem.

O grupo de poemas que se segue, ligados pelo determinante possessivo “meu” (que de imediato marca o sujeito como elemento principal), apresenta uma gradação ascendente, alargando o leque de objetos possuídos pelo sujeito poético em cada poema – cabelos, vestido, colcha encarnada, amante – e frisando-se a carga erótica e sexual que aumenta não só de objeto para objeto, mas também de poema para poema. No primeiro texto, à primeira vista, é a descrição dos cabelos do sujeito poético que está em evidência: os seus “reflexos de fogo” matizam-se nos tons “dourado, fulvo, desmaiado/e vermelho” (*Idem*, 19), os seus dedos percorrem os fios “doiro, desgrehados,/revoltos e macios!” (*Ibidem*). No entanto, o poema pode não estar simples e inocentemente a referir-se aos cabelos, mas ao seu poder fetichista e sexual e à obtenção de prazer através do corpo, tendo em conta os versos “E enterro com volupta/os dedos esguios,/por entre os meus fios” (*Ibidem*) e ainda “nesse oiro fulvo e estridente/da minha cabeleira desmanhada/que tão bem sabe exteriorisar,/o meu ser estranho e ardente” (*Idem*, 20).

Em “O Meu Vestido”, salienta-se o excesso de cor, evidenciando-se o poder que esta adquire no imaginário poético de Judith Teixeira. Também aqui dor e prazer se misturam – “Um grito em cada cor!” (*Idem*, 47) –, destacando-se o ambiente exótico/oriental dado pelas referências ao cetim colorido e, por dedução, à sua suavidade e sensualidade, à música e ao “Radjah”. Simultaneamente, sublinhe-se o

estado de ansiedade do sujeito poético que é dado na descrição do vestido que, afinal, é metáfora fetichista do próprio corpo e acaba “caído/e amarfanhado/sobre um sofá” (*Idem*, 48), prevalecendo na última estrofe do poema o abandono do corpo e a nudez. Na sequência deste poema, em “A Minha Colcha Encarnada” o apelo aos sentidos é muito forte, principalmente ao olfato, à visão e ao tato:

Perfumes estonteantes,
atiram-me embriagada
sobre os setins roçagantes
da minha colcha encarnada!

Em espasmos delirantes,
numa posse insaciada -
rasgo as sêdas provocantes
em que me sinto enrolada! (*Idem*, 59)

A volúpia e o prazer estão manifestamente explícitos neste texto e, como já é característica na poesia da autora, conjugam-se com a tortura, uma tortura inclusivamente física – “Torcem-me o corpo desejos...” (*Ibidem*) – que revela um sujeito poético desvairado pelo desejo ansioso de se entregar ao prazer. A completar o grupo, surge a “A Minha Amante”, um dos poemas mais controversos no âmbito da crítica literária juditiana sujeito a duas interpretações diferentes, ambas válidas. A amante a quem o sujeito poético se refere poderá ser outra mulher ou então a morfina, que surge em epígrafe ao poema: “.....a dor/só lhe perco o som/e a cor/em orgias de morfina” (*Idem*, 61). Elementos como o prazer, o delírio ou a embriaguez ou ainda os amores perversos com a amante que fazem “da hora má, a hora linda/dos [s]eus sonhos voluptuosos” (*Idem*, 62) tanto podem ser causados pelo consumo de droga como pelo amor, levando, por conseguinte, à abstração do real e ao alívio da dor sentida – “Não faltes aos meus apelos dolorosos.../ - Adormenta esta dor que me domina!” (*Ibidem*). Na linha que nos propusemos seguir, e tendo em conta os três textos anteriores, tomando esta amante como outra mulher, este poema surge, no conjunto, como a revelação final e explícita do desejo, sem qualquer pudor ou preconceito, por uma pessoa do mesmo sexo, a confirmação do desencontro do eu com os outros (os estranhos, os do exterior), como revela a primeira estrofe:

Dizem que eu tenho amores contigo!
Deixa-os dizer!...
Eles sabem lá o que ha de sublime,
nos meus sonhos de prazer... (*Idem*, 61),

e ainda a assunção da amante numa posição de domínio sobre o sujeito poético - “E ninguém sabe que é de ti que eu vivo...” (*Idem*, 62).

A linha lésbica na poesia de Judith Teixeira está igualmente presente em “A Estátua” e “Perfis Decadentes” que, por sua vez, apresentam inúmeros pontos de contacto entre si, como é o caso da utilização, no título dos poemas, de substantivos que fogem à categorização em termos de sexo. O poema está construído de forma a que o segredo se mantenha: ainda que a alusão ao “alvo peito entumecido” do primeiro possa fazer transparecer que se tratará de um corpo feminino, tanto num como noutro só a meio é revelado o segredo. Em “A Estátua”, o momento de revelação ocorre na última estrofe, cantando-se a “Venus sensual” cujos “seios de bicos acerados” inquietam o sujeito poético ardente de desejo e atormentado pelo mesmo. Se esta alusão teria sido motivo de escândalo, mais o provocaria em “Perfis Decadentes”, onde não é cantado apenas um corpo, mas dois corpos femininos entrelaçados, também eles “esculpidos em marfim”, mas vibrantes e sensuais, donde ressalta o excesso de desejo nos versos “E morderam-se as bocas abrasadas,/em conturções de furia, ensanguentadas” (*Idem*, 32) e, tudo isso opor, como condição indispensável, a vivência da dor e agonia. Note-se também neste poema o apelo vincado à totalidade dos órgãos dos sentidos, quer pelas referências cromáticas visuais (com especial destaque para o contraste entre a alvura dos corpos e o encarnado do cetim), quer pelas referências auditivas e olfativas que contribuem para a composição de um cenário luxuriante. Em ambos frise-se também a “estesia perante o corpo feminino que o sujeito poético manifesta” (SOUZA:2002, 2), que se afigura fundamental uma vez que o olhar, a par da palavra, é a ferramenta nuclear da construção e descrição do erotismo.

Seguindo esta linha de orientação, a alusão constante à cor vermelha e por extensão à sua simbologia é absolutamente dominadora em “Flores de Cactus”, materializando-se em “rubras gargalhadas”, “pétalas vermelhas”, no fogo provocado pelo calor do sol, pela referência à boca e aos lábios e no sangue. Note-se também que a vitalidade deste poema é marcante: os elementos da natureza – flores, sol, pétalas, abelhas – são maioritariamente femininos e o hibridismo da própria flor de cactus acentua o hibridismo da confissão lúbrica, nomeadamente na metáfora da abertura da “flor pagã”, como o sujeito poético, flor da margem, não é convencional, flor da fecundidade, com o instinto de sorver a vida:

Eu gosto desta flor pagã
e sensual,
que num místico ritual
se entrega toda aberta
aos beijos fulvos do sol!

Oh! flor de cactus enrubescida!
No teu vermelho, ha sangue, ha vida...
- E eu tenho uma enorme sede de viver!(1923b, 22)

Também a datação dos poemas – que constitui um traço de originalidade na poética de Judith Teixeira – está relacionada com o calor do sol, da flor e, por extensão, com o fogo que consome o sujeito poético por fazer menção ao mês mais quente do ano e à hora em que a temperatura do sol atinge o seu máximo: “Agosto – Meio-Dia”. Saliente-se que a datação dos restantes textos do *corpus* poético está intimamente ligada com as temáticas tratadas, sendo mais um elemento que ajuda a caracterizar o estado de alma do sujeito poético.

Sobre “Venere Coricata”, René Garay salienta “o gozo da escritora perante a voluptuosidade do corpo feminino” e a apropriação do “olhar tradicionalmente masculino” na descrição da figura feminina (2001, 61), numa tentativa de forjar “uma nova postura política, em alternativa à sexualidade convencional” (*Idem*, 63).

Risca-se numa luz esbraseada
sobre uma pele nêgra e rebrilhante
a linha do seu corpo estonteante
recontando a nudez estelizada...

Sintilações de côr avermelhada,
vem envolver-lhe a curva provocante!
E na boca perversa de bacchante,
agonisa uma rosa ensanguentada!

Num amplexo quimerico cingida,
revolve-se na luz enrubescida,
em espasmos de luxuria irrealizados...

Contorce-se num ritmo de desejos...
E a luz vae-lhe mordendo todo em beijos
o seio num de bicos enristados! (TEIXEIRA:1923b, 67)

Em linhas gerais, desta descrição destacam-se a ligação entre a luz e a nudez, a imagem recorrente do vermelho, simbolizando simultaneamente o desejo e a dor, a sensualidade do corpo, para cuja construção contribui a sinédoque e metáfora da “boca perversa de bacchante”, numa referência explícita à luxúria, que depois encontra concretização na imagem do seio beijado e mordido.

A alusão ao beijo é outra das imagens da poesia de Judith Teixeira. Também em “A Mulher do Vestido Encarnado”, frise-se a descrição do corpo identificado como feminino desde o título: é “airoso”, o perfil é “felino e vicioso” e é “carne que a horas se contrata”, isto é, a mulher de vestido encarnado é uma prostituta. A alusão à cor vermelha tem uma função dupla: se por um lado está intimamente ligada à paixão e à volúpia, por outro lado é a cor que materializa o estereótipo da prostituição. Aqui, o beijo e a mulher são perspectivados de outra forma: apesar de o corpo ser sensual, é vendido “por suja prata”, coberto por um “farrapo de luxúria”; por seu turno, o beijo é mencionado apenas uma vez, como puro impulsor do desejo:

Ó farrapo de luxúria
que acendes quentes desejos
até á furia,
na febre de longos beijos!... (*Idem*, 73)

É pertinente chamar a atenção para a última estrofe de “Rosas vermelhas”, com semelhanças com a estrofe acima transcrita:

Eu vou morrer...
E não consigo desprender
dos meus desejos,
as rosas encarnadas,
que morrem esfarrapadas,
na furia dos meus beijos! (*Idem*, 46)

Ainda que se tratem de sujeitos de enunciação distintos, o elemento comum é a fúria dos beijos que no primeiro caso expressa o desejo e, no segundo, vai ao encontro da morte, provocando uma dor profunda no eu lírico.

De *Decadência*, inclua-se ainda neste tópico o poema “Ao Espelho”. Se anteriormente o sujeito poético se mostrava deslumbrado pela contemplação de outros corpos, aqui é o seu corpo que causa deleite:

Suavemente, as mãos na sêda,
vão soltando o leve manto...
Meu lindo corpo de Lêda,
fascina-me, inamorada
de todo o meu proprio encanto... (*Idem*, 49)

Nesta linha de sentido, a visão é o órgão dos sentidos a que o poema mais apela: ao olhar do eu sobre si mesmo e ao olhar do leitor sobre o sujeito poético. O seu olhar narcísico foca-se em algumas partes do corpo torturado de desejo que descreve sensualmente as mãos, o “oiro vermelho” dos cabelos, a boca “ardente/numa ansiedade louca” e o seio. Este corpo tem uma dupla dimensão: o reflexo é lúbrico e ardente, a

carne é fria porque, afinal, a solidão sobrepõe-se ao desejo e tudo o que resta ao sujeito poético é a ilusão que causa dor e que faz esperar um “destino sombrio”:

Impossíveis desejos!
Os meus magoados beijos
encontram sempre a própria boca
banhada de luar
algido e frio – (*Idem*, 50)

Deste conjunto de poemas, realce-se que “o prazer que é dado às mulheres não vem do falo masculino, mas dos contatos (corporais e mentais) dos semelhantes femininos, que descobrem o prazer na sua própria feminilidade” (SILVA/VILELA: 2011, 73). O corpo masculino não é mencionado ou descrito, estando então o desejo e o prazer reservados ao encontro entre corpos femininos. No entanto, ele não está ausente: nos textos de temática amorosa, como se observou em 3.1, o outro a quem o sujeito poético se dirige é, muitas vezes, um sujeito masculino.

Se em *Decadência* o número de poemas donde ressalta a sensualidade, a volúpia e a vitalidade é extenso, em *Castelo de Sombras*, ainda que se verifiquem algumas características e tópicos comuns, as questões relativas à vivência do corpo, do desejo e da sexualidade não são tão explícitas e ousadas. Na verdade, do conjunto de poemas, só o Tríptico constituído pelos sonetos “Alvorecer”, “Meio Dia” e “Poente” é que revela mais amplamente o pendor para a sensualidade e para o erotismo. Nesta obra editada poucas semanas depois da polémica dos Poetas de Sodoma, “a poetisa opta estrategicamente por um esmaecimento da linha tribadista” (SOUZA:2009,55), aprofundando outras linhas temáticas do seu imaginário poético, nomeadamente a confissão amorosa, o tédio, a nevrose e a depressão.

Os três sonetos que agora se convocam representam um ciclo de passagem do tempo que aqui é medido através dos diferentes momentos correspondentes à posição do sol, elemento repleto de carga simbólica. Aponte-se de imediato que tanto em “Alvorecer” como em “Meio Dia”, a palavra sol nunca é mencionada, apesar de ser este o elemento vital da composição poética; só em “Poente”, na última etapa do ciclo, é que surge e já com uma carga de negatividade acentuada. O sol apresenta dois significados distintos: nos momentos em que é mais forte, isto é, quando nasce e quando atinge a posição mais alta, é sinónimo de vitalidade, energia e felicidade, porém, quando se põe, é um sol triste e que vai “desmaiando”, salientando-se a carga contida na forma de gerúndio que transmite a continuidade do movimento, contribuindo para o adensamento

dos traços vitalista e de excesso que fundam a poesia de Judith Teixeira. A par do sol, que remete de imediato para a cor dourada, está presente a cor vermelha: em “Alvorecer”, liga-se ao calor do sol – “uma peneira fulva, incendiada/vae escorrendo num fluido loiro...” (1923a, 25); em “Meio Dia” pode ser percebida pela referência às “papoilas ardendo a ondular”, correspondendo ao momento do êxtase e, por fim, em “Poente”, o vermelho é “agonia sangrenta”, isto é, dor.

A par destes tópicos, sobressai a forma como a Natureza é espelho do estado emocional do sujeito poético e da forma como sente, especialmente em “Meio Dia”. Por corresponder ao expoente máximo das sensações, do prazer e da vida,

Arqueja a terra. Gritam reluzindo
as papoilas ardendo a ondular.
Dos trigaes sazoados, vão subindo,
ondas de côr, clarins a revibrar!

(...)

Incendeiam-se os montes em redor -
e as vozes quentes sobem no clamor
dum hino á vida, a entoar na serra! (*Idem*, 27)

O uso da personificação e da hipérbole acentua não só esta característica da poesia da autora, como não deixa qualquer dúvida acerca da comunhão entre sujeito e Natureza, donde ressalta subtilmente a descrição erotizante da terra, que também é um dos símbolos da fertilidade e da fecundidade na sua poesia.

Se a reação do elemento natural se manifesta na celebração de vida e na manifestação do desejo, também está presente nos momentos de tristeza e saudade, funcionando igualmente como espelho do eu, como é o caso das metáforas “Desdobra o ceu o manto mais cinzento...” (salientando-se aqui o excesso pelo uso do grau superlativo relativo de superioridade no adjetivo “cinzento”) ou “Sente-se a natureza soluçar...” e ainda “As ondas fogem rôxas de Saudade” (*Idem*, 30).

Nua. Poemas de Bizâncio é um novo desafio à ordem moral pelo retorno à transgressão explícita, à exploração do corpo e à entrega ao prazer. A linha lésbica volta a ser acentuada na obra de 1926, principalmente na “secção intitulada «Volúpia», que joga com a ambiguidade da identidade sexual do/a amante” (ALONZO:2008, 245), como já acontecera em *Decadência*. A atitude de Judith Teixeira é reveladora do “seu franco desprezo pelas convenções tradicionais” (GARAY:2002, 16) e também da sua resistência ao preconceito e julgamento moral de que estava a ser vítima.

A inserção da poetisa no Modernismo português está intimamente relacionada com estas questões, como aponta o investigador René P. Garay em *Judith Teixeira. O Modernismo Sáfico Português*, notando que a sua projeção lesboerótica é mais importante que a sua biografia sexual (*Cfr. Idem*, 45), sendo o modernismo sáfico “um instrumento subversivo que privilegiará a sexualidade feminina. O sáfico torna-se, assim, um *eros* irreprimível, gerador também da criação poética.” (*Idem*, 70) Conclui-se pois que o vanguardismo da obra de Judith Teixeira não tem a mesma base do dos artistas da mesma geração, ainda que estejam presentes alguns “elementos literários e linguísticos de notável característica vanguardista” (*Idem*, 72), mas encontra-se no caráter revolucionário da dimensão erótica e da linha lésbica da sua poesia. A propósito desta questão, e sobre *Decadência*, Martim Gouveia e Sousa realça que a obra

contém em si virtuosismos que permitem aproximá-l[a] do Modernismo, seja pelo vezo sáfico, seja ainda pelo dialogismo com as artes plásticas, não sendo despreciada ainda a sugestão surrealista que perpassa em alguns desses poemas (2002, 2)

Em *Nua. Poemas de Bizâncio* (1926), uma grande parte dos poemas tem por base a linha do erótico e do sexual, como é o caso de “Ilusão”, identificando-se motivos já encontrados em *Decadência*, tais como a descrição sensual da estátua e a metáfora dos cisnes para fazer referência aos seios, pese embora (e devido a isso) a sua frequente aproximação na tradição poética ao domínio fálico

Sobre a nudez moça do teu corpo,
dois cisnes erectos
quedam-se cismando em brancas estesias (TEIXEIRA:1996, 128)

Como, aliás, nota Garay em ambas as obras, esta metáfora surge como uma clara subversão de uma “imagem consagrada e canónica da tradição literária” (2001, 63), processo recorrente na obra de Judith Teixeira.

Para além destes aspetos, de “Ilusão” realce-se ainda a brancura e o excesso de luz (aqui dada pelo brilho e pela “alvorada/de sol”) como sinónimo da suavidade e candura da estátua (proveniente justamente da sua nudez e sensualidade) e o seu contraste com os elementos de cores fortes que caracterizam o sujeito poético, principalmente em tons de roxo e de vermelho, cuja simbologia remete, por um lado para a agonia e dor que se verificará pela referência aos seus nervos “partidos...estilhaçados” e, por outro, para o expoente máximo do desejo e do prazer. É

curioso observar que as próprias cores acompanham o binómio dor/prazer, que já identificámos, provando-se mais uma vez a solidez do imaginário poético juditiano que, devido ao seu carácter fragmentário, pode parecer desconexo (Cfr. DAL FARRA:2008, 846).

“A Bailarina Vermelha” e “Bailados ao luar”, ainda que descrevendo corpos distintos, aproximam-se pela alusão à dança, introduzindo um novo elemento no universo poético relacionado com a graciosidade e sensualidade dos movimentos. O primeiro descreve um corpo feminino que causa deleite, de imediato identificado como “papoila rubra”, sublinhando-se o domínio da cor encarnada ao longo do poema pela alusão à boca como “romã reluzente”, à “flama sangrenta/dos rubis”, à hipálage de “ruivas gargalhadas”, ao “cálido rubor” e à comparação do movimento do corpo da bailarina com “uma brasa ardente,/infernai”. O corpo descrito é construído tendo por base um efeito de *zoom* e de atenção ao pormenor (primeiro o sorriso, de seguida a boca, as mãos, os seios, a cinta, os quadris) para, no final, ser focado na totalidade, isto é, no movimento do corpo que não para de bailar um segundo, inflamando o desejo do sujeito poético:

E ela passa...
Fulva, esguia, incoerente...
Flor de vício
esvoaçando graça
na noite tempestuosa do meu olhar!...
Como uma brasa ardente,
infernai e dolorosa,
...a bailar...
a bailar!...(TEIXEIRA:1996, ,136)

O segundo poema, ainda que só seja revelado na última estrofe, baseia-se numa fantasia erótica do sujeito poético, que deseja o encontro com o corpo do seu amante. O bailado é metáfora do movimento dos corpos sensuais e o luar é sinónimo de *rêve éveillée*, é o indicador do momento mais propício para fantasiar: a noite. Aqui, destaca-se o apelo às sensações táteis como testemunhas imprescindíveis do toque entre os amantes através das “dobras macias/e assediante” do tecido de seda que cobre a cama, dos afagos ou ainda da “carícia dormite/e embuxada/dos espásmicos beijos do luar...” (Idem, 176). O sujeito de enunciação deste poema não é sereno; pelo contrário, a insaciedade do seu desejo é a impulsionadora do seu estado de constante ansiedade e de conseqüente estilhaçamento dos “[s]eus nervos nostálgicos,/irreverentes” (Ibidem).

Embora a fantasia envolva o amante, na verdade, o sujeito poético está sozinho e entregue aos seus delírios luxuriantes. Precisa de olhar para dentro de si para encontrar o outro, residindo aí presente o erotismo. É por isso que, como afirma George Bataille, “o erotismo (...) é o desequilíbrio no qual o ser a si próprio se põe em questão, conscientemente” (1988, 27). É também pelo encontro e/ou confronto com o outro que este processo ocorre em “A Infanta das Mãos Pálidas”, onde a linha lesboerótica se volta a evidenciar e o pendor erótico, apesar de não ser tão acentuado à primeira vista, está presente. Judith Teixeira recorre mais uma vez ao efeito de *zoom* na descrição dos corpos femininos, centrando a atenção nas mãos²⁸ e nos dedos brancos da infanta e, por oposição, nos cabelos e na boca repletos de cor do sujeito poético:

As tuas mãos alvíssimas de neve,
(...)
E os teus dedos,
dividos pela sombra dos espaços
lembram fusos de neve (...)
Perdem-se às vezes entre o fulvo loiro
da minha cabeleira perfumada
- rútilo sol desfiado em oiro
(...)
e eles vêm poisar na minha boca em febre,
rubra e ardente (1992, 153)

Na secção «Volúpia», o soneto homónimo “Volúpia” e o poema “Mais Beijos” salientam a importância do beijo em duas situações distintas. É a fantasia do sujeito poético – que se imagina nos braços do/a amante – que está na base deste poema, sendo o beijo a (continuação da) manifestação do desejo e da união dos amantes: “E eu, sonolenta, já de olhos fechados,/bebia ainda os beijos que me davas! (...) Nossas bocas flavas,/ muito unidas, em haustos repousados” (*Idem*, 165). A noite propicia o onirismo e é espaço de felicidade, enquanto o romper do dia e o sol “feroz, risonho” equivalem ao despertar, isto é, ao fim da fantasia e, por extensão, dos beijos, como atestam os versos “[o sol] sorveu...sorveu o mel dos nossos beijos!” (*Ibidem*). Também em “Mais beijos”, Judith Teixeira joga com a identidade do destinatário do poema, cujo sexo é

²⁸ A alusão permanente às mãos na poesia de Judith Teixeira é relevante, uma vez que estão são, por excelência, a ferramenta de acesso aos objetos e aos corpos, nomeadamente através do toque e da exploração tátil. O seu carácter é duplo: as suas mãos servem para tocar e conhecer-se a si própria ou ao outro; as mãos do destinatário ou dos corpos descritos constituem o objeto de desejo: são elas que tocam o sujeito poético ou, por outro lado, o sujeito poético deseja ser tocado e descoberto por elas. Elas acabam por evidenciar uma dimensão fetichista.

desconhecido²⁹, sendo o beijo o maior apelo que lhe dirige. No entanto, a par dele, destaca-se o poder do olhar lânguido do outro sobre o sujeito poético como catalisador do desejo, manifestado através das metáforas e hipérboles contida nos versos

O teu olhar, misterioso e lento,
veio desgrenhar
a cálida tempestade
que me desvaira o pensamento! (*Idem*, 168)

que apelam igualmente aos sentidos e têm como objetivo primordial a união dos amantes.

O sinestésico “A Cor dos Sons” e o extenso “Domínio” situam-se igualmente na linha *ultrassensorial* da poesia de Judith Teixeira. Se a memória serve de base à construção textual do primeiro, já o segundo tem como mote o poder do desejo sobre o sujeito poético, estando ambos marcados pelo excesso na descrição do encontro dos amantes e na revelação do tumulto interior causado pela paixão respetivamente. Na comparação textual, sobressai o domínio do vermelho, em “A Cor dos Sons”, em elementos como o rubor das faces, as “flavas abelhas,/tão rúbidas e escarlates”, ou as “rosas vermelhas” (*Idem*, 137) e a presença da luz, em “Domínio”, principalmente pelo excesso, representada pelo sol e como elemento fundamental para eliminar a frieza do outro:

Eu quero sol, Senhor! Mais sol na minha vida!
E para quê?
Vê lá:
Para abrasar a doce rosa-chá
da tua carne de Outono
pálida e arrefecida! (*Idem*, 149)

É pertinente ainda salientar o sofrimento que perpassa ambos os poemas: no primeiro porque o encontro amoroso encontra o seu fim; no segundo, e num tom mais doído, porque não há correspondência amorosa, mas, ainda assim, o sujeito poético mostra-se disposto a entregar-se ao amado cuja boca é “esfíngica,/e indiferente” (*Idem*, 149), sinédoque do seu posicionamento face àquele amor:

Como se em carne viva
eu te desse o meu próprio coração. (*Ibidem*)

²⁹ A propósito da ambiguidade da identidade sexual, aponte-se uma parcial identificação com a poesia de Eugénio de Andrade, também de evidente cariz erótico e homoerótico e que segue precisamente esta linha de não deixar claro se aquele a quem o sujeito poético se dirige é do sexo masculino ou feminino.

Por contraste, em “Sinfonia hiberna”, há correspondência amorosa e, por isso, o poema é eufórico e apela à fusão dos amantes, sendo o imaginário do fogo a metáfora da paixão e do desejo expressos no corpo: “taça ardente”, “eu bebo os teus beijos em fogo!”, “se me abrasa o teu olhar”, “Ateia, meu amor, o fogo em que me exalto” (*Idem*, 151-152). Nesta linha de sentido, a Natureza desempenha um papel fundamental na construção textual, funcionando, desta vez, como contraponto do estado de espírito do sujeito poético. O inverno frio, a chuva, a neve e o vento forte opõem-se ao calor e desejo provenientes do sujeito poético apaixonado pelo/a amante. A crença na força do amor é igualmente determinante, caso contrário o outro não poderia adormecer a sua dor, não haveria harmonia nem comunhão entre ambos. Em última instância, frise-se o excesso na forma como esta crença é afirmada, através da metáfora do grito e da utilização do grau superlativo:

que esta alegria do nosso amor
suavíssimo,
será mais forte e gritará mais alto! (*Idem*, 152)

Sobre “Gomil de Graças”, último poema deste tópico, saliente-se a carga erótica do substantivo gomil (jarro de boca estreita) e do verbo “beber”, numa íntima relação com a boca e o beijo – “o gomil da tua boca” (*Idem*, 157), bem como o posicionamento duplo do sujeito poético em relação ao amante (de identidade ambígua). Se na segunda estrofe, a posse poderia ser sinónimo de “beber/em raivosa ardência,/as nossas duas vidas/misturadas!...” (*Ibidem*), isto é, de união de corpos através do beijo, na terceira estrofe, o riso do outro é perturbador para o sujeito poético e, ao mesmo tempo, catalisador do desejo, alcançando o seu auge na confissão

(...)
e vem-me a tentação cruel, brutal,
de estilhaçar
o gomil da tua boca
numa bacanal
de beijos
sofregamente mordidos! (*Ibidem*)

Em linhas gerais, no conjunto das três obras poéticas, observa-se que

o sujeito lírico judithiano é o de alguém que (...) muito cedo abandona a metaforização e a instabilidade identitária para ceder ao rigor das palavras que afirmam uma iniludível sexualidade. (SOUZA: 2009, 54-55).

O erótico e o sexual não só estão intimamente ligados e em destaque, como também não deixam de se relacionar com o plano dos sentimentos e das emoções. Assim, o “Manifesto Futurista da Luxúria” (1913), de Valentine de Saint-Point, antecipa a atitude estética de Judith Teixeira na medida em que defende que “Nós temos um corpo e um espírito. Dispensar um para multiplicar o outro é uma prova de fraqueza e um erro” (1981, 38). Nota ainda Ilyiana Chalakova que as vivências do corpo eroticizado são centrais na obra da poetisa e têm correspondência com “duas faces de erotismo que fornecem duas noções de identidades sexuais diferentes”³⁰ (2012, 25), provenientes da ambiguidade criada em volta da identidade do amante.

A par disto, é pertinente sublinhar o poder da Natureza na poesia de Judith Teixeira, seja pela proximidade ou pelo contraste com os amantes, constituindo então um elemento vital na solidez do imaginário poético.

3.3 – Elementos exóticos e invulgares

Ainda que este tópico seja constituído por um breve número de poemas, em comparação com os anteriores, revela ser fundamental para a interpretação da obra de Judith Teixeira e constitui, de certa forma, elemento de inovação. Em poucas páginas, será abordada a presença de elementos exóticos, bizarros e pouco comuns na poesia da autora, tendo em comum a particularidade de serem maioritariamente elementos marginais. A sua presença é mais sentida em *Decadência*, mas também podem ser encontrados em *Castelo de Sombras* e *Nua. Poemas de Bizâncio*. Saliente-se que, embora a análise incida em poemas específicos, estes elementos estão disseminados pela obra poética, marcada não só pelos ambientes exóticos, coloridos e lúbricos, mas também pelas “fantasias eróticas, tédio, narcisismos, máscaras, sentimentos bizarros e uma população excêntrica de ciganas, anões, estátuas, sultões, génios do mal, perversões, desejos confusos, taras, labirintos, sonhos” (FARRA:2008, 846).

³⁰ A reflexão acerca desta temática em específico tem lugar na dissertação *Poéticas da Alteridade. Alteridade Queer na poesia de Judith Teixeira*, onde Ilyiana Chalakova analisa o *corpus* poético de Judith Teixeira à luz da teoria Queer, estando, portanto, em evidência, a questão das identidades, ligadas não só à chamada inversão sexual, mas também à ambiguidade dos destinatários dos poemas, que permite a sua interpretação homo ou heterossexual.

No já mencionado “Conta-me Contos”, de *Decadência*, a poetisa alude aos ciganos e ciganas, ao Oriente e aos haréns, bem como às tribos selvagens; em “O meu vestido”, salientam-se as referências à cor, quase em tom expressionista, ao “setim de mil cores” (TEIXEIRA:1923b, 47) e ainda à figura do Radjah; “O Teu Perfil” apresenta a descrição de uma sala oriental e gira em torno da fantasia do sujeito poético, que quer ouvir a “linda balada/do rei de Thule” (*Idem*, 55). O que os três têm em comum – e que também estará presente em “O Meu Chinês”, “O Anão da Máscara Verde” e “A Cigana” – é a estória (seja lenda ou fantasia) oriental envolvendo personagens bizarras, isto é, estranhas à cultura tradicional europeia.

Ainda em relação aos três textos acima referidos, identifica-se outro processo que está na base da sua construção temática e que revela alguns dados sobre o sujeito poético: a máscara. No entanto, o processo pode ser perspectivado de diferentes formas: em “O Meu Chinês”, o sujeito poético sonha com as horas de prazer com o chinês, pairando a dúvida de se será um “sonho de poeta/ou de heroína”, evidenciando-se, por um lado, o poder da escrita e, por outro, o delírio causado pela droga que é inclusivamente uma forma de fuga da realidade dolorosa. O Oriente aparece aqui como o lugar do outro, da diferença, um espaço alternativo, lugar da sensualidade exótica e dos paraísos artificiais para a imaginação ocidental. Aqui, o disfarce do sujeito poético é utilizar o chinês (e a droga, ainda que não haja certeza) como evasão do real imediato – “Eu e o meu Chinez/temos fugido tanta, tanta vez!” (*Idem*, 18) – em busca do prazer alternativo e das “horas sensuaes,/as horas delirantes” que existem exclusivamente na imaginação.

Já o extenso “O Anão da Máscara Verde” é uma projecção do sujeito poético, que se identifica com o anão que, à sua semelhança, é uma “estranha visão”. Sublinhe-se que não está em causa se o sujeito poético será Judith Teixeira ou não; para o texto, o elemento biográfico não é o fundamental, mas sim o facto de o anão ser uma das máscaras das identidades outras de que o sujeito poético se serve, chegando inclusivamente a

(...)
a contar
o meu segredo
num murmúrio sem fim.
às árvores do Mêdo
do meu jardim! (*Idem*, 25)

É o medo de si próprio que faz com que o sujeito poético não só tenha tanto medo desta figura invulgar, mas também se sinta num labirinto, aprisionado pelo desejo e simultaneamente pela agonia porque, como já se observou, são duas sensações que não se dissociam, dominando, na maioria das vezes, a segunda.

Por último, “A Cigana” resgata a figura estereotipada da mulher cigana, apresentando uma figura feminina sensual e cuja descrição é feita através do efeito de *zoom*. A lentidão do processo (tranças, olhos, boca, cinta) reflete o erotismo que transporta. Ao mesmo tempo, ela corporiza a margem, mas singulariza-se pela sua história de amores “por certo loiro arlequim” (*Idem*, 28):

Era uma esvelta cigana
de bronzeado perfil,
desse bairro de Triana,
onde elas nascem às mil. (*Idem*, 27)

Se o sujeito de enunciação se projeta na cigana, então a cigana é outra das suas máscaras; serve-se desta figura que classifica de “ser destrambelhado” para afirmar os seus delírios eróticos e a dor que o acompanham. Verifique-se a mesma estratégia em “O Palhaço”, de *Castelo de Sombras*, e único poema convocado para este tópico. O riso que está na base do poema poderá ser interpretado como uma forma de o sujeito poético exorcizar e, ao mesmo tempo, esconder os seus anseios, concluindo-se que o palhaço que vive dentro do sujeito poético não é mais que uma máscara. Do conjunto de seres apresentados, o palhaço é o que mais facilmente remete para a questão do disfarce. Aparência e realidade andam lado a lado:

Sóbe aos meus olhos sempre a rir assim... –
espreitando as figuras malsinadas
que se não vestem nunca de arlequim,
mas que andam pela vida disfarçadas. (*Idem*, 55)

Em relação aos disfarces, Judith Teixeira evoca igualmente figuras de imaginários distintos, como é o caso de Arlequim que em *Nua. Poemas de Bizâncio* tem maior destaque num poema homónimo. Assinale-se de imediato a data do poema – “Carnaval – madrugada” – que recorre ao motivo da máscara pela alusão à celebração pagã que apela à transformação numa outra personagem. À semelhança de “O Palhaço”, o riso é um elemento essencial não só como expressão de alegria, mas também como forma de ocultação do eu-poético:

Ri, ri, meu doido Arlequim!
(...)

E não queiras saber donde vim!...
(...)

Ri, ri, meu doido Arlequim!
Continuemos a ilusão... (1926, 185-186)

Se Arlequim remete para uma das mais conhecidas estórias da cultura popular europeia por ser uma das figuras da *commedia dell'arte*, Scheherazade aponta na direção das estórias maravilhosas das *Mil e Uma Noites*. Contadas por esta princesa ao Rei da Pérsia, exercem um fascínio tão grande sobre ele que o levam a decidir adiar a execução de Scheherazade, acabando por se apaixonar por ela. No entanto, no poema homónimo o que se evidencia não é a questão do amor, mas a da paixão e do desejo entre dois amantes. Scheherazade é uma projeção erótica do sujeito poético que se debate entre os desejos luxuriantes e a agonia que sente em relação ao amante:

E sofre...queima ainda
a linda Sultana do teu desejo,
na brasa do teu beijo
agónico...

soluçante...

e que não finda! (*Idem*, 167)

Desta pequena amostra, sobressaem dois aspetos que auxiliam a explicar a marginalização e marginalidade de Judith Teixeira. O primeiro é a predileção por figuras de marginais por lógica de identificação; o segundo prende-se com a atração pelo exotismo da cultura oriental, donde se salientam principalmente a diferença, a estória maravilhosa e o apelo às sensações, com especial destaque para as que envolvem as cores fortes (como o vermelho e os dourados) e para as táteis, pelas permanentes referências a tecidos suaves e que apelam à luxúria, como o cetim e as sedas.

Usar estas figuras bizarras e *destrambelhadas* com as quais se identifica é uma das estratégias do sujeito poético juditiano para revelar o seu íntimo porque, afinal, a fuga através da máscara é, também, uma maneira de exposição, embora não tão explícita.

3.4 – Nevrose, depressão e dor

O sofrimento atravessa a grande maioria dos poemas que compõem as três obras de Judith Teixeira em análise. Se primeiramente nos focamos na dicotomia prazer/dor associada ao desejo, agora urge atentar noutras ligações, ainda que esta esteja permanentemente presente, mais ou menos em evidência. O sofrimento associa-se também ao tédio, à nevrose (que inclui os nervos estilhaçados e a neurastenia), à depressão, ao sentimento de não-pertença ao mundo e ainda à impotência perante a força do destino, o que coloca o sujeito poético em atitudes de passividade.

É isso que se verifica em “Predestinada”, destacando-se a oposição entre vida e morte e um jogo entre a voz ativa e passiva nos versos “Quis vencer a minha sorte,/ mas fui eu que fui vencida!” (TEIXEIRA:1923b, 9), que expressa a posição de sujeição face à vida que não escolheu, mas que é obrigada a viver. É “a alma penada/de outra que foi desgraçada” (*Ibidem*), ou seja, esta mulher está fadada a viver esta não-vida, punida pelo “negro crime ancestral” de outrém. Esta questão manifesta-se em “Por Quê?” sendo o “estranho obreiro” identificado como “romeiro da desgraça” e “Predestinado sonhador/de noites sem estrelas”, isto é, condenado a sonhar com um céu vazio e sem pontos de luz, enquanto metáfora de tristeza.

Por outro lado, em “Fim” e “Ruínas”, há afinidade não só nos títulos (como se o segundo fosse a consequência do primeiro), mas também na destruição da alegria e esperanças do sujeito poético:

(...) Negros dias ensombrados!
Roubaram toda a graça
aos meus olhos macerados! (*Idem*, 39)

Tombei do divino altar
do Enlevo em que eu vivia...
Crenças e fé que sentia,
eu vi tudo sossobrar! (*Idem*, 43)

No entanto, em “Fim”, o sujeito poético sofre por causa dos seus “nervos delicados” apresentando-se como “Nevrotica, fim de raça...” e trazendo “nos nervos a morte”. A droga, as “orgias de morfina”, são o seu alívio, já que deixa de sentir a dor e a ruína em que se transformou.

Já em “Ruínas”, a profunda tristeza advém da mudança abrupta que ocorre na sua vida com o fim do êxtase, ficando o “peito a sangrar” e “a Hidra, que eu não

podia,/desprender, para esmagar!...” (*Ibidem*). Ora, a Hidra é a serpente de várias cabeças da mitologia grega, para cujo veneno mortal não havia antídoto. Uma vez que, quando cortadas, as suas várias cabeças se regeneravam, havendo uma que era imortal, Hércules pediu ao sobrinho Iolau que as queimasse, podendo depois desferir o golpe mortal. Esta curiosa alusão mostra o sofrimento que envenena o sujeito poético e que nunca terá fim, o que, aliás, fica bem patente pelo facto de nem a morte o querer. Está, então, condenado a viver num estado de permanente destruição sem que haja qualquer hipótese de se reerguer. Em “Ansiedade”, está também presente uma narrativa, mas pertencente à tradição oral cristã. O sujeito poético está inquieto, sente-se perseguido pela “voz dalguém que anda a penar!” (*Idem*, 71), mais tarde identificado como Ahasveros. Segundo a lenda, Ahasveros era um judeu que insultou e tratou mal Jesus Cristo na Sexta feira de Paixão, enquanto este carregava a cruz. Por isso, Jesus amaldiçoou-o, condenando-o a vagar à volta do mundo sem nunca morrer e até ao final dos tempos. A situação do sujeito poético é muito semelhante: é alguém sem lugar e sem rumo, não lhe restando absolutamente nada; é um sujeito para sempre errante na própria vida.

Por outro lado, “O Meu Destino” e “Delírios Rubros” têm como base do sofrimento e inquietação do sujeito poético o desejo. Se no primeiro é considerado sombrio, no segundo é associado à fúria e ao fogo, queimando-o. Em ambos a consequência é semelhante: os nervos são afetados – “Nem sentem os meus nervos estalar!” (*Idem*, 51); “Quebro os nervos em torturas” (*Idem*, 65). A propósito da nevrose e neurastenia, bem como do tédio e da depressão, assinala-se a identificação com a poesia de Mário de Sá-Carneiro, já apontada por René P. Garay. O estudioso realça preferência pelo “mundo hiperesteticamente neurótico dos nefelibatas decadentes – de grande intensidade passional; candente e até delirante – mas também uma perversa postura genérica do sujeito poético” (2001, 57). É bem certo que a corrente decadentista e os seus motivos literários assumem grande importância na obra de Judith Teixeira, como o comprova com clareza o título da sua primeira obra. Note-se que há ainda manuais que insistem na proximidade de estilo entre a autora e António Botto, “talvez por serem considerados versificadores da inversão sexual” (GARAY: 2002, 66), mas a verdade é que a identificação é mais ampla com o poeta da Geração de *Orpheu*³¹.

³¹ Em relação às semelhanças com a poesia de Mário de Sá-Carneiro, assinala-se que também é pertinente evocar traços de contacto com a linha erótica, nomeadamente na famosa cena conhecida como “A Orgia

De *Castelo de Sombras*, selecionámos cinco poemas que focam especialmente esta temática: “Estranha Dor”, “Inverno”, “Sonhando”, “Crepúsculo” e “Tédio”. No primeiro, está em causa a “dôr dos incompreendidos” que tem consequências ao nível do sono, debilitando fisicamente o sujeito poético, que revela cansaço e doença. Aquilo que sonha corresponde a um mundo iluminado, de “altas labaredas”, mas a realidade revela-se angustiante, até pelo confronto ao espelho com a própria figura:

Mas, na janela ogivada,
a minha imagem palida, esguia,
tem a mesma atitude macerada,
nostalgica e doentia... (TEIXEIRA:1923a, 20)

No segundo poema, a Natureza funciona como espelho do estado de espírito do sujeito poético; até a estação do ano – o inverno – aponta para a escuridão, o frio, a morte. O vento que “anda a cantar pela serra/como louco solitario...” (*Idem*, 21) é metáfora da força do Destino. Por esse motivo, o apelo do sujeito poético ao vento para que seja manso e não devaste os espaços à sua passagem: afinal não ser devastado é não sofrer – “Anda a Dôr pelos caminhos,/ - ninguém a queira encontrar!...” (*Idem*, 22). Também em “Crepúsculo” se verifica o poder dos elementos da Natureza através de referências que apontam para a escuridão e a negatividade, como exemplificam desde logo o próprio crepúsculo (devido à ausência de luz), a figura bizarra do arvoredado, as “aves agoirentas” ou ainda o som dos sinos ao longe, que constituem maus presságios. No entanto, é nesta “hora dos neurasténicos, dos tristes” que o sujeito poético crê, sente e manifesta ainda alguma esperança:

Hora em que eu sinto bem que ainda existes,
nesta saudade duma dôr maior! (*Idem*, 48)

do Fogo”, de *A Confissão de Lúcio* (1914). No excerto a seguir transcrito, sublinhem-se as alusões ao vermelho e ao fogo como metáforas do desejo e da sensualidade do corpo, bem como aos apontamentos de dourado e luz (provocados pelo fogo) que podemos igualmente encontrar na poesia de Judith Teixeira: “Entretanto, ao fundo, numa ara misteriosa, o fogo ateia-se... (...) Quimérico e nu, o seu corpo subtilizado, erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais. Como os lábios, os bicos dos seios e o sexo estavam dourados – num ouro pálido, doentio. E toda ela serpenteava em misticismo escarlate a querer dar-se
Mas o ao fogo... repelia-a...
Então, numa última perversidade, de novo tomou os véus e se ocultou, deixando apenas nu o sexo áureo – terrível flor de carne a estrebuchar agonias magentas...
Vencedora, tudo foi lume sobre ela... (...) saltava agora por entre as labaredas, rasgando-as: emaranhado, possuindo, todo o fogo bêbado que a cingia.” (SÁ-CARNEIRO:2009, 30). Vinque-se ainda o facto de “o cânone contemporâneo, português e homossexual” arrancar efetivamente com esta obra que “não pôde ser lida como devia” na época em que foi editada (PITTA: 2003, 12).

O soneto “Sonhando” patenteia o canto como alívio da dor e tentativa de a eliminar. Apesar da amargura do sujeito poético, há ainda uma esperança de conseguir sair do labirinto de sofrimento onde está aprisionado: “andam a desenhar-se novos mundos” (*Idem*, 44). Realce-se a alusão aos olhos “rôxos e profundos”; se por um lado a presença sistemática da cor vermelha e da sua simbologia constituem um dos traços fundamentais da poesia de Judith Teixeira, por outro lado frise-se que, no que diz respeito a este tópico, se salientam as referências à cor roxa, simbolicamente ligada a uma atmosfera fúnebre e negativa que espelha a escuridão onde vive o sujeito poético.

Por seu lado, o soneto “Tédio” não só alude à lenta passagem dos dias que agudiza o sofrimento do sujeito poético, como mostra mais uma vez a sua impotência perante o Destino:

(...)
todo o meu ser que assim se vai curvando
á sorte que eu não posso dominar! – (*Idem*, 51)

Resta, então, uma “sombra no [s]eu peito” e uma dor agonizante, salientando-se o poder do olhar do sujeito poético como transfigurador da natureza: o seu sofrimento é tão duro que se olhar o sol, a noite surge, o que sugere a negatividade extrema que o consome.

Nua. Poemas de Bizâncio compreende uma série de oito poemas representativos das distintas causas da dor lancinante que devora o sujeito poético. Em “O Fumo do Meu Cigarro” e no soneto “Incoerência”, este mostra-se primeiramente vencido pela angústia e sem qualquer tipo de controlo sobre a sua vida e, seguidamente, envolto em tédio. Em ambos se evidencia o desejo, porém, em “Incoerência” destaca-se a lucidez do sujeito poético que, mesmo querendo ser possuído, afasta o outro, causando ainda mais raiva e impulsionando a paixão:

Quebro lucidamente o coração.
E rubra, a minha boca, em desespero,
morde os cetins da raiva e da paixão. (TEIXEIRA: 1996, 159).

Os motivos decadentistas da anemia e da doença sobressaem em “Rosas Pálidas”, que dita o contraste entre as rosas e o sujeito poético. Enquanto às primeiras estão ligadas a brancura, a anemia, a delicadeza e a falta de rubor, ao sujeito poético ligam-se as cores garridas, a vitalidade e a ardência. Também aqui a datação do poema contribui para a interpretação – “Agosto – Sol.Meio-dia. –, visto que alude ao expoente máximo do calor, quer pela hora do dia, quer pelo mês do ano, estando, portanto, em

concordância com o sujeito poético. O seu último apelo às rosas é para que se entreguem à vida, se tornem vivas e sadias, recorrendo-se para isso à paráfrase da máxima do “Manifesto Futurista da Luxúria” de Valentine de Saint-Point:

Deixai que o sol fecunde o vosso seio...
e que o vento vos beije
em convulsões brutais.
em convulsões pagãs!
A luxúria, ó pálidas irmãs,
é a maior força da vida! (*Idem*, 164)

Embora o sujeito poético se mostre, na maior parte das vezes, incapaz de reagir e tomar as rédeas da sua vida, pontualmente assoma a sua ânsia de viver, como dão conta os poemas “Quando, Não Sei...” e “Horas Nostálgicas”, quer pela expressão do desejo da volta da alegria, quer pela lembrança dolorida do passado feliz com o amante. No primeiro, o medo é um fator que o leva a vacilar; depois de viver tanto tempo envolto em tristeza, não sabe se vai conseguir viver de outra forma. No segundo, é a nostalgia a base do discurso, salientando-se a saudade e o regresso ao passado pela rememoração dos tempos felizes, do momento da mudança

(...)
a dália rubra do meu amor
... desfez-se em rubra cinza o meu ardor
e deixei-o tombar quase indiferente!... (*Idem*, 180)

Mergulhado em tédio, o seu querer mais profundo é o de recuperar o amor perdido que o faria viver de novo:

(...)
– Sentir a curva leve do teu corpo esguio,
vergando a palpitar,
mas minhas pálidas mãos soluçantes! (*Idem*, 182)

Por outro lado, frise-se a similaridade temática nos sonetos “Aos Pés da Cruz” e “Maldição”, onde o amor surge como causa de tristeza. Se o primeiro revela a decadência física do sujeito poético (através do cansaço, da “carne macerada” e dos olhos olheirentos) e a sua vontade de esquecer tudo que “ainda em [si] revive” (*Idem*, 192), o segundo manifesta o seu desespero que não cessa, maldizendo o amante e toda a angústia que lhe causa:

É ódio... é rancor esta loucura,
em que te rogo, tão despiada,
o negro mal da minha desventura,
nestes anos de vida desolada! (*Idem*, 193)

No entanto, afinal, esta maldição mostra-se uma bênção porque o sujeito poético não sabe viver a não ser da dor e do passado, apresentando-se, de certa forma, como masoquista:

Mas eu vivo dos beijos que te dei:
-Bendita seja a cruz da minha dor!
Bendita seja a hora em que te amei! (*Ibidem*)

Em última instância, refira-se ainda “Remorso”, onde a dor e o medo do sujeito poético se fundem na vontade de mergulhar ainda mais nas trevas:

Façam trevas à volta do meu leito...
que os fantasmas não possam encontrar-me
e não venham dançar sobre o meu peito! (*Idem*, 191)

Na verdade, o seu temor é o confronto com o passado, com a “sombra negra” que ainda o perturba. Do seu ponto de vista, é mais confortável não sair da dor em que vive para não ter de reviver, daí que nem sequer queira sonhar. A noite é um momento de sobrevivência para o sujeito poético por concentrar mais fortemente a dor:

(...)
- Que noites longas!... e eu sem ter dormido,
ouvindo ao longe soluçar a Dor!... (*Ibidem*)

Compreende-se a atmosfera de negatividade que envolve a poesia de Judith Teixeira. O sofrimento extremo, que parece não ter fim, está aliado ao imaginário da sensualidade, apresentando o sujeito poético sintomas de nevrose, de perturbação e depressão, sendo, em consequência, não só atingido pelo tédio, mas também pela impotência de se erguer perante a força do Destino.

3.5 – As novelas de *Satânia*

Optámos por abordar em conjunto as duas novelas que compõem o volume *Satânia* porque partilham grande parte das temáticas e motivos literários, não fazendo sentido compartimentá-los, sob pena de prejudicar a sua interpretação global. Da obra fazem parte a novela homónima “Satânia” e a novela “Insaciada”, os únicos testemunhos em prosa da obra de Judith Teixeira, já que os manuscritos que estariam no prelo desapareceram. Sobre ambas, destaque-se de imediato a simbologia do título: “(...) *Satânia*, no sentido catafórico que quase sempre projecta, sugere desde logo a

incorporação da obra nos ritos da disforia e do sofrimento moral e espiritual” (SOUSA:2004, 196). É, de facto, o sofrimento, a par da pulsão erótica, que fornece os alicerces das narrativas, à semelhança do que se verifica na poesia da autora.

O narrador heterodiegético onisciente de “Satânia” dá conta do dilema em que se encontra a protagonista, Maria Margarida, uma acérrima defensora de valores como a firmeza, o equilíbrio e a razão, ao começar a sentir-se atraída por Manuel, o viril caseiro da quinta que herdou do seu pai, e ao ser dominada pelo seu instinto e pelo desejo por esse homem de condição social inferior. O seu sofrimento adensa-se a partir do momento em que se casa com António, por quem não sente qualquer tipo de atração física e cuja descrição contrasta com a de Manuel pela valorização da inteligência, da educação e formação superior ou ainda do elevado sentido estético.

Da narrativa não só se destaca o triângulo de desejo e amor entre Maria Margarida, Manuel e António, mas também a forma como a Natureza, que se revela quase uma personagem, funciona como espelho das vivências da protagonista³², para além de catalisadora do excesso erótico patente tanto nos seus elementos, quanto nas ações e na descrição dos corpos das personagens. A presença da Natureza é tão forte que, antes de serem apresentadas as personagens, é ela que surge em primeiro plano, no auge do seu esplendor (principalmente por ser primavera), manifestando traços de elevada sugestão erótica propícia à sensualidade e à luxúria:

A primavera chegara mais cedo numa abundancia de seiva. (...)
A folhagem trémula, nova, dum verde tenro e claro, balançava-se sob
a pressão genesisca dos insectos na ânsia de se multiplicarem,
mordendo-se frementes e insaciados.
A terra abria as suas entranhas em rubras emanções, fecundada pelo
sol. (...)
Um sopro de volúpia turbador e excitante subia em efluvios cálidos,
pondo nas almas uma nova alegria de viver. (TEIXEIRA:1927, 7-8)

Ao longo da diegese, as mudanças que ocorrem na Natureza estão em íntima relação com a evolução do comportamento da Maria Margarida, como exemplifica a identificação entre uma noite vivida de febre (e delírio) e a descrição de uma atmosfera

³² A propósito desta questão que já se evidenciou também na poesia de Judith Teixeira, não deixe de se observar uma ligação com a obra ficcional de Aquilino Ribeiro, um dos poucos defensores da autora nas polémicas em que esteve envolvida. A sensualidade da Natureza e a “expressão intensa da vitalidade” (RODRIGUES:1977, 68) são traços de *Andam Faunos pelos Bosques* (1926), bem como a “palpitação orgânica, uma vida cheia de luz e de cor, sons e aromas” caracterizam *Terras do Demo*, de 1919 (ALMEIDA: 1993, 49). Assinale-se ainda a exploração do elemento erótico em *A Via Sinuosa* (1918), principalmente através de Libório, sobre o qual Paulo Neto salienta “a verdade física do seu ser e a ávida curiosidade de toda a sua pessoa” que tornam “inoperante qualquer tentativa de asfixia das suas pulsões sexuais, num corpo (...) transbordante de uma vitalidade física e espiritual inusual” (2009,103).

de elevada temperatura, quase de um orgasmo, como comprovam a descrição da madrugada morna e dos “lírios que perdiam a sua candura abrindo as pétalas, distendendo-as num rumor quente, para receberem no seu sexo o pólen doirado e fecundante” (*Idem*, 17). Ou ainda, no sentido oposto, pela ligação à morte e ao final de um ciclo, a referência ao outono, ao vento forte que despe “as arvores em lancinantes gritos para não ouvir a queixa dolorida da ramagem que se mirra transida e dolorosa” (*Idem*, 101). Este excerto antecede o suicídio da protagonista, causada pela impossibilidade de suportar o confronto entre os pares instinto/razão, espírito/corpo e desejo/dor. A inquietação da personagem principal provocada pelo desejo que sente por Manuel pesa embora a sua origem humilde: “Ah não! Ela não era a filha do carreiro... não era a pastora da herdade!” (TEIXEIRA:1927, 14); “Detestava esse homem boçal e forte que lhe acendera a carne num desejo ignóbil” (*Idem*, 23) configura um conflito mental entre o *ego* e o *superego*, entre o *ego* e o *id* (Cfr. MARCUSE:1981, 174). A tentativa de afastamento de Manuel e o casamento com António (a quem conta a verdade) não resultam.

Como consequência da repressão do seu instinto, Maria Margarida definha de dia para dia e é nas cartas à amiga Christina que dá conta do seu estado anímico e do tormento que é estar casada, apesar de todas as atenções do marido. Já assinalámos o contraste entre Manuel e António e o sentimento que a protagonista nutre por cada um. Se deseja ardentemente o primeiro, delirando com a sua posse, por outro lado revela ter-se entregado ao marido com sacrifício, confessando:

Unem-nos as mesmas afinidades moraes e intellectuaes. E eu sinto-me cada vez mais presa á sua inteligência...e cada vez mais longe da sua posse... Não me toma... Não me prende! (*Idem*, 57)

Perante este quadro conjugal, o desespero de Maria Margarida adensa-se: o seu corpo e o seu desejo não pertencem a António, a quem se mostra fria, assumindo o sexo como um dever, o que leva a comparar-se a uma prostituta:

Passo os dias a compor cá dentro os motivos de luxúria e os beijos falsos que á noite me igualam ás rameiras nesta prostituição ignóbil do meu corpo frio e insensível! (*Idem*, 60)

Na verdade, os seus desejos lúbricos direcionam-se para Manuel, enquanto este, ressalve-se, não demonstra nem uma vez sentir o mesmo tipo de atracção pela patroa. Em “Satânia”, assistimos à turbulência do mundo interior de Maria Margarida que vibra em função de um objeto de desejo – Manuel – que nem sequer se apercebe dessa realidade.

Vale pois relembrar a máxima de Saint-Point que afirma a força da luxúria já que é ela a base e a causa da narrativa.

Os indícios de tendência depressiva, de nervos frágeis e de decadência degradante que vão surgindo desde o início da narrativa – como a histeria (*Cfr. Idem*, 27), a obsessão febril em consultar “os grandes psicólogos, muito empenhada em se encontrar nos *sujets* dos seus estudos” (*Idem*, 30), a críspação dos nervos ou ainda o cansaço e a palidez (*Cfr. Idem*, 31) – adensam-se aquando da mudança para o género epistolar, onde assistimos à confissão mais sincera da protagonista na primeira pessoa.

Os problemas conjugais, isto é, os ciúmes e desconfiança de António e o progressivo afastamento, afetam cada vez mais Maria Margarida, que se vai revelando mais prostrada física e emocionalmente. As suas alusões à doença e à morte tornam-se mais frequentes, pressentindo-se o desfecho da narrativa – “Adoeço de tristeza.” (*Idem*, 65); “Sinto-me enfraquecer dia a dia. Vejo perto a morte, muito perto.” (*Idem*, 67).

Ando estrangeira dentro de mim própria. Não regresso, não consigo regressar á razão da minha consciência!
Sinto a ânsia torturante de me despir desta matéria vil...de me libertar desta negra escravidão! (Carta XVII. *Idem*, 95)

Minha querida: Finalmente creio em mim e espero a prova decisiva da minha presença verdadeira dentro de mim própria com serenidade...
Creio em mim finalmente! Adeus! (Carta XIX, *Idem*, 99)

Após a última carta da protagonista, o modo narrativo instaura-se novamente. O seu suicídio alcança uma dimensão de espetáculo não só pela entrada no mar, numa fusão total com a Natureza, mas também pelo “silêncio espasmico de assombro” do vento, o emudecimento das fontes (*Idem*, 102) e pela tempestade que se abatera. A notícia da sua morte é dada pelos jornais e testemunhada pelos pescadores que viram o seu vulto entrar na água.

Como princípio básico da motivação de “Satânia”, realce-se a falência da racionalidade face à luxúria e ao desejo inebriante, que se aliam a um erotismo perturbador que envolve não só as personagens, mas os ambientes em que elas se movem. Por outro lado, vinque-se a cumplicidade dos elementos naturais com a protagonista, acompanhando as suas emoções e pulsões e contribuindo também para a caracterização da atmosfera decadente e doente que progressivamente se instala e culmina com o suicídio, numa tentativa de libertação da dor causada pela recusa da satisfação do desejo e pela aceitação de um casamento condenado desde o início.

Em “Insaciada”, por outro lado, valoriza-se a isotopia do tédio e da nevrose, que se começa a desenhar nas primeiras linhas da narrativa pela descrição dos “doentos dias de Outono, rosados, nevróticos, incoerentes” (*Idem*, 107). Também Clara de Ataíde, a personagem principal, é caracterizada pelo cansaço, o sono, a tristeza e a fragilidade dos nervos. A novela conta um episódio da vida de Clara que, acompanhada pela amiga Maria Eduarda, se prepara para a festa que dará. O desprezo pelos convidados evidencia-se de imediato: “São tão grosseiramente estúpidos!... (...) Gosto de lhes ver os olhos atrevidos e cobiçosos, fugindo covardes á lâmina afiada das minhas ironias...” (*Idem*, 111). No entanto, a chegada de uma carta de despedida do poeta José de Lencastre perturba Clara. Ainda inquieta, abandona a sua casa e delega a receção dos convivas a Maria Eduarda, dirigindo-se a casa do poeta que, afinal, ama, encontrando-o morto. O único apontamento de prazer e calor revela-se no momento em que Clara fala do homem que há meses a encantava e que se suicidara por causa dela:

Ia levar-lhe o meu ardor intenso, dominante...
Oh! Como eu lhe quis nessa hora!...
Corria para o não deixar partir. Levava já o sabor dos seus beijos na
minha boca em febre! (...) Encontrei um cadáver...lavado de sangue!
A face num esgar hediondo!... E tudo aquilo que eu sonhei
esfrangalhado em miséria... Um horror! (*Idem*, 130-131)

O clima decadente que pauta a narrativa adensa-se na descrição do cadáver de José de Lencastre, reduzido a carne putrefacta. Todavia, assinala-se a atitude de Clara, a mulher inteligente e irónica que assustava os outros, que, reparando numa obra de Oscar Wilde junto do morto, a arranca “á injúria crónica e cruel daquela tragédia deselegante”, destacando simbolicamente por esse gesto a valorização da obra de arte e do pensamento em detrimento da mais pura fisicalidade humana, do corpo.

Na verdade, “Insaciada” é uma novela perturbadora e de difícil interpretação. Martim Gouveia e Sousa aponta que a perturbação e estranheza em que está envolta “trazem um halo de mistério e de abismo interior” que lhe conferem uma “dimensão ôntico-antropológico-existencial, indagando personagens e leitores sobre a motivação das obscuras forças que terão alimentado o ímpeto brutal e autodestrutivo.” (2004, 211).

Se em “Satânia” se valorizam a animalidade e fisicalidade, em “Insaciada”, cujo título remete para a dimensão infinita do desejo, na realidade enaltece-se a inteligência, a dimensão estética, a elegância, o requinte e o “espírito faminto...insaciado”

(TEIXEIRA:1927, 136). Aliás, enquanto as duas mulheres estão no quarto e Clara se veste, qualquer elemento que possa provocar desejo e apele aos sentidos é recusado:

Aconselho-te a que tapes um pouco mais a graça provocante dos teus lindos braços... Sabes que o indígena, mesmo civilizado, não deixa de ser feroz e atrevido. É-o por instinto. (*Idem*, 117)

O amor é também uma questão em evidência, mas é espiritual e impossível. Clara é vencida pelo tédio, pela angústia e pela insatisfação que lhe causam uma profunda dor. Está encarcerada num labirinto e revela-se impotente para encontrar uma saída porque só sabe viver com a sua “neura-negra” e a “sombra de tristeza que vem envolvê-la” (*Idem*, 116).

Em suma, as duas novelas têm em comum o tema do suicídio e da morte trabalhado de formas distintas em função do predomínio de um dos elementos da dicotomia razão/instinto em relação ao outro. O ambiente decadente pauta ambas, é porém mais acentuado em “Insaciada” envolvendo totalmente a personagem principal, enquanto em “Satânia”, devido à presença fortíssima da isotopia do excesso erótico, não parece tão evidente. Destaque-se ainda, em concomitância com o que se observa no género poético, que a Natureza é primordial no imaginário literário de Judith Teixeira. Em última instância, não deixe de se sublinhar a importância do elemento feminino nas narrativas de Judith Teixeira, cujo tumulto interior é profundamente explorado.

CONCLUSÃO

*Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?*³³

*Ninguém me peça, tente, exija, que regresse à
clausura dos outros.*

Novas Cartas Portuguesas

Após a problematização das causas que conduziram à progressiva marginalização e consequente apagamento de Judith Teixeira, impõe-se que apresentemos em síntese algumas conclusões.

As teorias médicas e psicanalíticas largamente difundidas no espaço europeu, numa sociedade retrógrada e que não aceita a diferença como a da década de vinte do século XX português, de um modo geral, tendem a classificar a homossexualidade como uma perversão, uma degenerescência ou uma doença, contribuindo para a consolidação do estigma a ela apensa. Assinale-se de imediato que é sempre dada mais importância à homossexualidade masculina do que à feminina o que, de forma evidente, marca a secundarização da mulher que, aliás, se verifica desde os primórdios da Humanidade, intensificando-se com o domínio absoluto do patriarcado.

Por esse motivo, aludir às batalhas femininas e feministas torna-se basilar, uma vez que expressam o esforço das mulheres pela afirmação e pela igualdade. Realce-se, porém, que a discussão em torno da homossexualidade, do lesbianismo e de questões relacionadas com o sexo e o género é relativamente recente. No período abrangido por este estudo, não havia espaço social para ela, razão pela qual encontramos pouquíssimos testemunhos em torno destas problemáticas, com a exceção dos clínicos e psicanalíticos.

Na verdade, se a figura feminina tem sido apagada ao longo do fluir da História, em relação à lésbica, a tentativa de apagamento é ainda mais grave, já que esta envolve preconceitos mais profundos. O retrato da sociedade portuguesa das primeiras décadas do século XX confirma a marginalidade das mulheres e a centralidade dos homens. O atraso ideológico e civilizacional, a intolerância e a inflexibilidade de valores morais fazem com que não haja espaço para aceitar a diferença que se materializa no outro, como atestam as polémicas literárias violentas em que Judith Teixeira esteve implicada. Embora o objetivo primeiro das vozes moralistas da sociedade portuguesa fosse

³³ O título escolhido para a Conclusão corresponde à “Terceira Carta V” de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (2010, 197).

humilhar a autora – o que de facto acontece –, a exposição a que foi sujeita em função da polémica de que foi alvo acaba por colocá-la na ordem do dia. Apesar do escárnio, da caricatura e da paródia feitos pelo *Sempre Fixe* a Judith Teixeira, a verdade é que ganhou visibilidade logo na época em que publica as suas obras, já que só se parodia o que tem alcance mediático.

Alberto Pimenta afirma que

a arte estética exige do público a disposição para receber uma nova ordem de conhecimento simbólico e se interessar pelas possibilidades nela ocultas. (PIMENTA:1978, 27)

Ora ainda que a série de artigos de jornal publicados entre 1923 e 1926, bem como a favorável receção da obra com a previsão de um futuro auspicioso no meio literário de Judith Teixeira sejam um sinal de prestígio e da criação de condições para a sua integração no meio literário, a falta de disposição do público para o acolhimento dessa *nova ordem de conhecimento* aliada ao preconceito será determinante para que o seu nome seja progressivamente apagado. A palavra tem poder destrutivo: o enxovalho a que a poetisa foi sujeita revela-se tão forte que ela desaparece da cena literária, regressando onze anos mais tarde a escrever sobre temáticas que não se coadunam de nenhuma forma com os motivos literários explorados na década de vinte. Este hiato temporal, a par da singularidade temática destes textos e da falta de informações relativas à vida de Judith Teixeira, leva-nos a pôr a hipótese de a colaboração jornalística ser determinada por necessidades de sobrevivência.

Não podemos deixar de atentar numa contradição entre a publicação e o teor das obras de Judith Teixeira que configuram um ato revolucionário de assunção da palavra heterodoxa, assumidamente marginal e, simultaneamente, a tentativa nestes últimos textos de aproximação ao centro (cultural, literário, artístico e social).

Esta contradição não impede, porém, que reclamemos uma certa posição feminista e um lugar na história do feminismo português para Judith Teixeira que, não se prendendo com as reivindicações das primeiras feministas republicanas portuguesas no início do século, são garantidos pela sua assumida intenção do exercício livre da palavra. Aliás, a conferência *De Mim* – que se afigura fundamental para a sustentação deste ponto de vista pelos princípios ideológicos e estético-literários que Judith Teixeira revela basilares na sua poética – e as restantes obras são uma prova de que o seu lugar no seio do feminismo português da primeira metade do século XX é resultado de uma

prática poética e não de uma reflexão teórica em torno destas questões, como é característica de muito do pensamento em Portugal.

O esquecido texto literário que está, afinal, no cerne da controvérsia dominada essencialmente pela cristalização no motivo lesboerótico tem o duplo caráter de marginal e marginalizado. Saliente-se desde logo do conjunto de linhas temáticas a comunhão com a Natureza, um dos núcleos gravitacionais da obra poética e ficcional de Judith Teixeira, em íntima relação com a atração por forças que fogem ao que é socialmente construído e que, por esse motivo, manifestam uma afirmação libertária.

Note-se ainda que o excesso – associado não só ao erotismo, mas também ao vitalismo, ao sofrimento e a um certo expressionismo na descrição quer do sujeito poético, quer do espaço em que se insere – é metáfora de uma certa reclamação identitária que perpassa a obra da autora. A atração pela margem, materializada nas figuras e elementos exóticos e invulgares, indicia a afirmação de uma identidade habitualmente camuflada. O eu poético expõe-se através do outro, projeta-se nele e dá-se a conhecer declarando a sua vulnerabilidade. A problemática da identidade tem grande relevância na obra poética de Judith Teixeira, encontrando-se subjacente à exploração de todos os motivos literários e linhas temáticas.

Por outro lado, a abordagem do amor pode igualmente ter contribuído para a retração moralista dos leitores, na medida em que é permanentemente associada à vivência erótica e sexual do corpo o que, como acima observámos, não só constituía um ato de ousadia como de despudor, atentando contra questões tabu. Acentue-se ainda a subversão dos símbolos literários tradicionais para representar o corpo, bem como a tendência *voyeurista* na sua descrição, evidenciando-se o deleite principalmente perante os corpos femininos, os que recebem mais atenção.

A ambiguidade do sujeito de interpelação pode ter também constituído um fator de marginalização: a dúvida que subjaz à construção textual, em conjunto com os registos de afirmação explícita da tendência sáfica da poesia de Judith Teixeira, terá contribuído para que o julgamento do conteúdo das obras literárias fosse tão severo, fundamentalmente porque a ambiguidade revelada é permanentemente associada a aspetos sensuais e sexuais, dos quais ressaltam sensações lúbricas e o prazer.

A acompanhar a proclamação do prazer, que se evidencia nas obras de Judith Teixeira, está quase sempre a dor, confluência que poderá também ter chocado o horizonte de expectativas da época. Esta dicotomia não só se revela nos momentos de confissão erótica, como nos momentos em que motivos decadentistas como a apatia, a neurastenia ou o tédio são confessados. Aliás, a linha confessionalista da obra de Judith Teixeira inaugura uma poética de autenticidade e sinceridade que é pré-presencista.

É também nosso desejo, para além da investigação aqui realizada, deixar sugestões de abordagens possíveis à obra e à figura literária de Judith Teixeira: um estudo aprofundado sobre a cor e a luz (nas suas diferentes materializações, por vezes de carácter expressionista) e sobre a forma como espelham e perturbam o sujeito poético e/ou as personagens; a exploração dos motivos e temas orientais e a sua influência no imaginário literário de Judith Teixeira, frisando-se a sua importância na construção dos universos alternativos que a atraem, o caso da droga como alívio da dor e via de fuga do real.

Seria do mesmo modo pertinente o estudo comparativo da obra da autora com escritores seus contemporâneos como Mário de Sá-Carneiro ou Aquilino Ribeiro, com cuja obra apresenta pontos de contacto, designadamente na predileção temática. No âmbito comparatista, sugerimos ainda uma aproximação entre o imaginário poético de Judith Teixeira e o imaginário plástico da pintora *art déco* polaca Tamara de Lempicka, de que certas semelhanças que merecem atenção.

Dada a importância da Natureza no universo literário juditiano, importaria estudar como um certo vitalismo “visceral” que emana dos elementos naturais se reflete na estruturação das personagens e dos sujeitos de enunciação.

Por último, seria desejável centrar a atenção na forma de datar os poemas que frequentemente consubstancia um resumo do texto e/ou revela o pretexto para a criação literária.

Regressando às perguntas iniciais – o que podem a literatura e as palavras? – sublinhe-se que a literatura e as palavras encerram em si mesmas um poder de destruição ou de criação. As palavras de Judith Teixeira, na época em que foram proferidas, têm um poder de implosão e arruinam a sua próspera carreira literária. Quer isto dizer que a literatura condensa em si todas as possibilidades e que é

irremediavelmente afetada pelo tempo em que é criada e pela receção a que é sujeita. As condicionantes exteriores, amiúde, manifestam um forte poder de coerção sobre as capacidades de criação e de imaginação, originando a marginalização severa daqueles que se atrevem a enfrentá-las.

A palavra enquanto desejo desceu ao corpo poético de Judith Teixeira no seu forte poder de destruição. Mas também de criação.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia ativa

TEIXEIRA, Judith, “A Política da Família” in *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 7 de abril 1938, 13.

_____, *Castelo de Sombras*, Lisboa: S/ed., 1923a.

_____, *Decadência*, Lisboa: Imprensa Libanio Silva, 1923b.

_____, “Em resposta: uma carta da poetisa Judith Teixeira” in *Diário de Lisboa*, 26 de junho 1926, 8.

_____, *Poemas*, Lisboa: &etc, 1996.

_____, *Satânia. Novelas.*, Lisboa: Livr. Rodrigues, 1927.

Bibliografia passiva

“A casa de Lena de Valois” in *A Ilustração Portuguesa*, nº 831, 21 de janeiro 1922, 65.

“A poetisa Judith Teixeira fala-nos da sua Arte e das suas intenções” in *Revista Portuguesa*, nº 3, 24 de março 1923, 16-18.

ALMEIDA, São José, “Judith Teixeira” in *Roteiros Feministas*, s/l: CES-Nova e UMAR, 2003, 1-5 (no prelo).

“Casa d’Orates – Doida sim e porque sim” in *Revolução Nacional*, 2 de julho 1926, 4.

CHALAKOVA, Iliyana Ivanova, *Poéticas da Alteridade. Alteridade Queer na Poesia de Judith Teixeira*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

CRUZ, Júlio, *Ilustre Gente da Beira*, Viseu: GICAV, 2008.

“DECADENCIA, por Judith Teixeira” in *A Ilustração Portuguesa*, nº 889, 3 de março 1923, 286.

“Do livro «Nua» da poetisa Judith Teixeira transcrevem-se algumas poesias” in *Diário de Lisboa*, 19 de junho 1926, 3.

FARRA, Maria Lúcia dal, “TEIXEIRA, Judith” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (org. Fernando Cabral Martins), Lisboa: Caminho, 2008, 845-846.

GARAY, René P., *Judith Teixeira. O Modernismo Sáfico Português*, Lisboa: Universitária Editora, 2002.

_____, “Sexus Sequor: Judite Teixeira e o discurso modernista português” in *Faces de Eva*, nº 5, Edições Colibri/Universidade Nova de Lisboa, 2001, 53-74.

“Livros Novos” in *O Século*, 16 de fevereiro 1923, 2.

“«Nua. Poemas de Judith Teixeira»” in *A Capital*, 21 de junho 1926, 1.

“O caso da apreensão dos livros e o que nos afirma D. Judith Teixeira” in *Diário de Lisboa*, 6 de março 1923, 5.

“O livro “Castelo de Sombras” – o que nos diz a sua autora D. Judith Teixeira” in *Diário de Lisboa*, 21 de maio 1923, 5.

PITTA, Eduardo, “Judith Teixeira” in *Aula de Poesia*, Lisboa: Queztal Editores, 2010.

SANT’ANNA, Mónica, “A censura à escrita feminina em Portugal, à maneira de ilustração: Judith Teixeira, Natália Correia e Maria Teresa Horta” in *Labirintos (revista eletrónica de Estudos Portugueses)*, nº6 -2º semestre de 2009, 1-23.

SILVA, Fábio Mário / VILELA, Ana Luísa, “Homo(lesbo)erotismo e literatura, no Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira in *Navegações*, v.4, nº1, jan-jul. 2011, 69-76.

SOUSA, Martim Gouveia e, “Judith Teixeira: Lirismo e perturbação nas novelas de *Satânia*” in *forma breve*, nº 2, 2004, 195-214.

_____, “Lesbianismo e interditos em Judith Teixeira” in *forma breve: homografias. Literatura e erotismo*, nº7, 2009, 47-61.

_____, *Judith Teixeira: Originalidade Poética e Descaso Literário na Década de Vinte*, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001.

_____. “Régio e Judith Teixeira: um encontro, uma voz e uma ‘brasa ardente’ de que alguém se lembrará” in *Presenças de Régio. Actas do 8º Congresso de Estudos Portugueses*, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2002, 83-91.

Bibliografia geral

AA.VV., *Breve Dicionário de Autores Portugueses* [org. António M. Couto Viana], Lisboa: Verbo, 1985.

AA.VV., *História da Vida Privada em Portugal – A Época Contemporânea* (dir. José Mattoso, coord. Irene Vaquinhas), Maia: Círculo de Leitores, 2011.

“A moral no teatro. O que diz o escritor Aquilino Ribeiro” in *Diário de Lisboa*, 20 de julho 1923, 4.

ALMEIDA, Henrique, *Aquilino Ribeiro e a crítica: ensaios sobre a obra aquiliniana e a sua recepção crítica*, Porto: Ed. ASA, 1993.

ALMEIDA, São José, *Homossexuais no Estado Novo*, Porto: Sextante Editora, 2010.

_____, “O Estado Novo dizia que não havia homossexuais, mas perseguia-os” in *Público online – sociedade*, 17 de julho 2009 (disponível em <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/o-estado-novo-dizia-que-nao-havia-homossexuais-mas-perseguias-1392257>, acesso em 9/10/2012).

ALONZO, Cláudia Pazos, “Escritoras do Modernismo” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (org. Fernando Cabral Martins), Lisboa: Caminho, 2008, 244-246.

_____, *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

AMARAL, Ana Luísa, “A *Cena do Ódio* de Almada-Negreiros e *The Waste Land* de T.S.Eliot” in *Colóquio/Letras* nº 113/114, janeiro 1990, 145-156.

_____, comunicação “I cannot touch you now/ and this is the oppressor’s language: lendo *O Preço do Sal*, de Patricia Highsmith” apresentada no *Colóquio*

Culturas, Identidades, Visibilidades, Lisboa, Instituto Franco-Português 16-17 setembro 2005, 1-9.

_____, “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” in *Público*, 9 de janeiro de 2008.

ANUNCIACÃO, Paulo, “As sáficas da História” in *O Independente*, ano V, nº 221, 7 de agosto de 1992, 17-III.

ARISTÓFANES, *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, Lisboa: Edições 70, 2001.

“Apreensão de livros. Os estudantes de várias faculdades dirigem-se ao Governador civil a pedirem a apreensão.” in *A Capital*, 5 de março 1923, 2.

“Aquilino Ribeiro afirma que ha uma crise de espirito e a literatura atravessa uma hora grave” in *Suplemento Literário – Diário de Lisboa*, 30 de novembro 1934, 5.

BADINTER, Elisabeth, *L’un est l’autre: des relations entre hommes et femmes*, Paris: Odile Jacob, 1986.

BALTAZAR, Isabel, “Vozes antifeministas na 1ª República. Ecos de oposição ao feminismo” in *Mulheres na I República. Percursos, conquistas e derrotas* (coord. Zília Osório de Castro, João Esteves e Natividade Monteiro), Lisboa: Edições Colibri, 2011, 47-77.

BARREIRA, Cecília, *História das Nossas Avós: retrato da burguesa em Lisboa*, Lisboa: Colibri, 1994.

BARRENO, Maria Isabel / COSTA, Maria Velho da, / HORTA, Maria Teresa, *Novas Cartas Portuguesas* (org. Ana Luísa Amaral), Lisboa: Dom Quixote, 2010 [1972].

BARROS, Teresa Leitão de, *Escritoras de Portugal*, Lisboa: S/ed., 1924.

BASTOS, Susana Pereira, *O Estado Novo e os Seus Vadios – Contribuição para o Estudo das Identidades Marginais e Sua Repressão*, Lisboa: Dom Quixote, 1997.

BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, Lisboa: Antígona, 1988.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe I*, Paris: Gallimard, 1949.

BERMUDES, Félix, *A mulher portuguesa*, Lisboa: Bertrand, 1952.

BONNET, Marie-Jo, *Les Relations Amoureuses Entre Les Femmes*, Paris: Éditions Odile Jacob, 1995.

BOTTO, António, *Canções e Outros Poemas* (ed., cronologia e introd. de Eduardo Pitta), Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008.

BRAGA, Paulo Drummond, *Filhas de Safo: uma história da homossexualidade feminina em Portugal*, Alfragide: Texto Editores, 2011.

BRANDÃO, Ana Maria, *E se tu fosses um rapaz? Homo-erotismo Feminino e Construção Social da Identidade*, Porto: Edições Afrontamento, 2010.

BRASIL, Jaime, *O Problema Sexual*, Lisboa: Editora Portugal Ultramar, 1931.

BRAIDOTTI, Rosi, “Sexual difference theory” in *A Companion to Feminist Philosophy* (ed. Allison M. Jaggar e Iris M. Young), Londres: Blackwell, 1999, 298-306.

BROWNING, Elizabeth Barret / BROWNING, Robert, *The Brownings’ Correspondence* (ed. Philip Kelley and Scott Lewis, 12 vol.), Winfield, KS: Wedgestone, 1984.

BUNCH, Charlotte, “Lesbians in Revolt” in *Feminist Frameworks: Alternative Theoretical Accounts of the Relations between Women and Men* (org. Alison M. Jaggar e Paula S. Rothenberg), Boston: McGraw-Hill, 1993, 174-178.

BUTLER, Judith, *Bodies that matter: on the discursive of sex*, New York: Routledge, 1993.

_____, *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, New York: Routledge, 2008a.

BUTLER, Judith, “Variações sobre sexo e género. Beauvoir, Wittig e Foucault” in *Variações sobre Sexo e Género* [org. Ana Isabel Crespo, Ana Monteiro-Ferreira, Anabela Galhardo Couto, Isabel Cruz e Teresa Joaquim], Lisboa: Livros Horizonte, 2008b, 154-172.

CAETANO, Marcello, “Arte sem moral nenhuma” in *Ordem Nova*, nº 4-5, junho-julho 1926, 156-158.

CAINE, Barbara / SLUGA, Glenda, *Género e Historia: mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*, Madrid: Narcea, 2000.

CAMPOS, Álvaro de, *Livro de versos* (introd., transcr., org. e notas de Teresa Rita Lopes), Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

CARVALHO, Armando Vasconcelos de, “Duma conferencia acêrca da “Literatura Moderna”” in *Diário de Lisboa*, 15 de agosto 1927, 2.

CASTRO, Fernanda de, *Ao Fim da Memória (memórias 1906-1939)*, Lisboa: Verbo, 1988.

CASTRO, Zília Osório de, “As Intelectuais” in *Mulheres na I República. Percursos, conquistas e derrotas* (coord. Zília Osório de Castro, João Esteves e Natividade Monteiro), Lisboa: Edições Colibri, 2011, 79-107.

CHISHOLM, Dianne, “lesbianism” in *Feminism and Psychoanalysis* (ed. Elizabeth Wright), Oxford: Basil Blackwell, 1992, 215-220.

CIXOUS, Hélène, “The Laugh of the Medusa” (trad. Keith Cohen e Paula Cohen) in *Signs*, Vol. 1, nº 4, summer 1976, 875-893.

COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura*, Porto: Mário Figueirinhas, 1997.

COLLIN, Françoise / KAUFER, Irène, *Parcours Féministe*, Bruxelles: Éditions Labor, 2005.

CONNEL, R. W., *Gender & Power: society, the person and sexual politics*, Cambridge: Polity Press, 1998 [rep.].

COSTA, Emílio, *As Mulheres e o Feminismo*, Lisboa: Seara Nova, 1928.

DANTAS, Júlio, *As Inimigas do Homem*, Lisboa: Portugal Brasil, s/d.

_____, *Eterno Feminino*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.

EAUBONNE, Françoise d', *Histoire et actualité du féminisme*, Paris: Éditions Alain Moreau, 1972.

EDFELDT, Chatarina, *Uma história na História – Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*, Montijo: Câmara Municipal do Montijo, 2006.

“Editorial” in *Diário de Notícias*, 28 de fevereiro 1923.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro, *As Mulheres na Filosofia*, Lisboa: Edições Colibri, 2009.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*, vol. 1, Paris: Éditions Gallimard, 1976a.

_____, *Histoire de la sexualité: l’usage des plaisirs*, vol. 2, Paris: Éditions Gallimard, 1976b.

_____, *Histoire de la sexualité: le souci de soi*, vol. 3, Paris: Éditions Gallimard, 1976c.

FRANÇA, José-Augusto, *Os anos vinte em Portugal*, Lisboa: Editorial Presença, 1992.

FREUD, Sigmund, *Ensayos sobre la vida sexual y la teoria de la neurosis*, Madrid: Alianza Editorial, 1974.

_____, *Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade*, Lisboa: Ed. Livros do Brasil, s/d [1924?].

FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, New York: W.W. Norton & Company, 1963.

GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

GOMES, Fátima Inácio, “Sexualidade” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (org. Fernando Cabral Martins), Lisboa: Caminho, 2008, 796-798.

GOUGES, Olympe de, “Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne” in *Philo* 5, s/l.: s/ed., [1971]. (Disponível em <http://www.philo5.com/Mes%20lectures/GougesOlympeDe-DeclarationDroitsFemme.htm>, acesso em 1/6/2013.

GROSZ, Elisabeth, “Freud, Sigmund” in *Feminism and Psychoanalysis* (ed. Elizabeth Wright), Oxford: Basil Blackwell, 1992, 128-134.

GUINOTE, Paulo, “Quotidianos femininos alternativos na I República” in *Mulheres na I República. Percursos, conquistas e derrotas* (coord. Zília Osório de Castro, João Esteves e Natividade Monteiro), Lisboa: Edições Colibri, 2011, 319-350.

HENRIQUES, Fernanda, “Rousseau e a exclusão das mulheres de uma cidadania efetiva” in *O que os Filósofos pensam sobre as mulheres* [org. Maria Luísa Ribeiro Ferreira], Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1998, 171-190.

HESÍODO, *Teogonia. Trabalhos e Dias.*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

HESNARD, Angelo, *Psychologie homosexuelle*, Paris: Librairie Stock, 1929.

IRIGARAY, Luce, “When our lips speak together” in *Signs*, Vol. 6, nº 1 – Women: Sex and Sexuality, part 2, autumn 1980, 69-79.

KEHL, Maria Rita, *A Mínima Diferença: masculino e feminino na cultura*, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

KLOBUCKA, Anna, *O Formato Mulher: a Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, Coimbra: Angelus Novus, 2009.

KRAFFT-EBING, R. V., *Psycopathia Sexualis: étude médico-légale à l’usage des médecins et des juristes*, Paris: Payot, 1950.

LEAL, Raul, *Sodoma Divinizada* (org. Aníbal Fernandes), Lisboa: Hiena, 1989.

LISBOA, Eugénio, *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses – vol. III*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990-1997.

_____, *O segundo modernismo em Portugal*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

LOPES, Óscar / MARTINS, Júlio, *Breve História da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Empresa Contemporânea de Edições, 1945.

MACEDO, Ana Gabriela, “A Mulher, a máquina e a Estética «masculinista» das Vanguardas” in *A Mulher, o Louco e a Máquina: entre a margem e a norma* (org. Ana Gabriela Macedo), Braga: Universidade do Minho. Centros Humanísticos, 2003.

MACHADO, António Manuel, *Dicionário de Literatura Portuguesa – Vol. II*, Lisboa: Editorial Presença, 1996.

MAIA, Álvaro, “Literatura de Sodoma – O sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal” in *Contemporânea* nº4, outubro de 1922, 31-35.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de, *O Sexo dos Textos*, Lisboa: Caminho, 1995.

MARCUSE, Herbert, *Eros & Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, Rio de Janeiro: Zahara Editores, 1981.

MARIANO, Fátima, *As Mulheres e a I República*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011.

MATTOSO, José, “A mulher e a família” in *A mulher na sociedade portuguesa: visão histórica e perspectivas actuais (actas do colóquio)*, Coimbra: Universidade de Coimbra/Faculdade de Letras/Instituto História Económica e Social, 1986.

MELLO, Carlos de, *O Escandalo do Feminismo*, Lisboa: A Editora, 1911.

MILL, J. Stuart, *The Subjection of Women*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2006 [1869].

MOITA, Maria Gabriela, *Discursos sobre a homossexualidade no contexto clínico – a homossexualidade de dois lados do espelho*, Porto: Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar, 2001.

MONTEIRO, Arlindo Camillo, *Amor Sáfico e Socrático*, Lisboa: Separata dos Arquivos do Instituto de Medicina Legal de Lisboa, 1922.

MORÃO, Paula, “Imagens do feminino: fantasias e fantasmas” in *O Secreto e o Real: ensaios sobre literatura portuguesa*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2011, 235-251.

MURTA, José Guerreiro, *Educação Literária. Quem lê e quem escreve. O que se lê e o que se escreve*, Lisboa: Sá da Costa, 1930.

NATÁRIO, Anabela, *Portuguesas com História: século XX*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2008.

_____/ SOROMENHO, Ana, “Histórias Abafadas” in *Revista Única*, 3 de junho 2011, 54-58.

NEGREIROS, Almada, *Obras Completas*, vol. I – Poesia, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

NETO, Paulo, “Urgueiras, tojeiras e linhos. O Impulso dos Sentidos” in *Aquilino Ribeiro* (coord. António Manuel Ferreira e Paulo Neto), Aveiro: Universidade de Aveiro, 2009, 85-110.

NICHOLSON, Linda, “Gender” in *A Companion to Feminist Philosophy* (ed. Allison M. Jaggar e Iris M. Young), Londres: Blackwell, 1999, 289-297.

OLIVEIRA, João Manuel, “Orientação Sexual e Identidade de Género na psicologia: notas para uma psicologia lésbica, gay, bissexual, trans e queer” in NOGUEIRA, Conceição et alii, *Estudo sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de género*, Porto: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, 2010.

“Os livros hespanhois de pornografia devem ser apreendidos” in *Diário de Lisboa*, 26 de setembro 1925, 5.

PEREIRA, José Carlos Seabra, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

PEREIRA, Pedro Teotónio, *Memórias, Postos em que servi e algumas recordações pessoais*, Vol I, Lisboa: Verbo, 1972.

PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris: Flammarion, 2005.

PESSOA, Fernando, *Correspondência 1905-1922* (ed. Manuela Parreira da Silva), Lisboa: Assírio&Alvim, 1998a.

_____, *Correspondência 1923-1935* (ed. Manuela Parreira da Silva), Lisboa: Assírio&Alvim, 1998b.

_____, *Correspondência Inédita* (org. Manuela Parreira da Silva), Lisboa: Livros Horizonte, 1996.

_____, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (estabelecimento de texto e prefácio por Georg Rudolf e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa: Ática, 1966.

PILCHER, Jane / WHELEHAN, Imelda, *50 Key Concepts in Gender Studies*, Londres: SAGE Publications, 2004.

PIMENTA, Alberto, *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

PINTASILGO, Maria de Lourdes, *Os Novos Feminismos – interrogação para os cristãos?*, Lisboa: Moraes Editores, 1980.

PINTO, Maria José Vaz, “O que os filósofos pensam sobre as mulheres. Platão e Aristóteles” in *O que os Filósofos pensam sobre as mulheres* [org. Maria Luísa Ribeiro Ferreira], Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1998, 17-39.

PITTA, Eduardo, *Fractura. A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*, Coimbra: Angelus Novus, 2003.

Rede de Mulheres 25 anos depois: com Maria de Lourdes Pintasilgo (coord. Fátima Grácio), Lisboa: Graal, 2005.

RÉGIO, José, *António Botto e o Amor seguido de Críticos e Criticados*, Porto: Brasília Editora, 1978.

_____, *Páginas de doutrina e crítica da “presença”* [pref. e notas de João Gaspar Simões], Porto: Brasília Editora, 1977.

_____, “Palavras” in BOTTO, António, *Ciúme: canções – marginália com um ensaio crítico de José Régio e outro de João Gaspar Simões*, S/l: Momento, 1934.

RICH, Adrienne, “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” in *Journal of Women’s History*, vol. 15, nº 3, Indiana: Indiana University Press, 2003 (1980), 11-48.

RODRIGUES, Urbano Tavares, *O tema da morte: ensaios*, Coimbra: Centelha, 1977.

RYAN, Joanna, “lesbianism: clinical perspectives” in *Feminism and Psychoanalysis* (ed. Elizabeth Wright), Oxford: Basil Blackwell, 1992, 220-222.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *A Confissão de Lúcio*, Alfragide: Leya SA, 2009 [1914].

_____, *Loucura...*, Aveiro: Estante Editora, 1993 [1915].

- SALES, António Augusto, *António Botto: real e imaginário*, Lisboa: Livros do Brasil, 1997.
- SALGADO, Plínio, *A Mulher no Século XX*, Porto: Livraria Tavares Martins, 1946.
- SAMARA, Maria Alice, *Operárias e Burguesas – as mulheres do tempo da República*, Lisboa: Esfera dos Livros, 2007.
- SAMPAIO, Albino Forjaz, *Poetisas de Hoje*, Lisboa: Diário de Notícias, 1931.
- SANTOS, Ana Cristina, *A Lei do Desejo: direitos humanos e minorias sexuais em Portugal*, Porto: Afrontamento, 2005.
- SAINT-POINT, Valentine de, “Manifesto Futurista da Luxúria” in *Portugal Futurista* (ed. facsimilada), Lisboa: Contexto Editora, 1981 [1913].
- SCOTT, Joan, “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” (trad. De Guacira Lopes Louro, revisão de Tomaz Tadeu da Silva) in *Educação & Realidade*, vol. 20, nº 2 jul/dez 1995 [1986], 71-99.
- SENA, Jorge, *Estudos de Literatura Portuguesa – III*, Lisboa: Edições 70, 1988.
- SIMÕES, João Gaspar, “António Botto e o problema da sinceridade” in BOTTO, António, *Ciúme: canções – marginália com um ensaio crítico de José Régio e outro de João Gaspar Simões*, S/l: Momento, 1934.
- _____, *O Mistério da Poesia: ensaios de interpretação da génese poética*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.
- _____, *Retratos de poetas que conheci*, Porto: Brasília Editora, 1974.
- SILVA, Adelino, *A Inversão Sexual*, Porto: Tipografia Gutenberg, 1895.
- SILVA, Maria Regina Tavares da, *Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX*, Lisboa: Comissão da Condição Feminina, 1992.
- VAQUINHAS, Irene, *Nem gatas nem borralheiras, nem bonecas de luxo: as mulheres portuguesas sob o olhar da História (séculos XIX – XX)*, Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

VICENTE, Ana, *As Mulheres em Portugal na Transição do Milénio*, Lisboa: Multinova, 1998.

WEEKS, Jeffrey, “homosexuality” in *Feminism and Psychoanalysis* (ed. Elizabeth Wright), Oxford: Basil Blackwell, 1992, 157-161.

WITTIG, Monique, “One is Not Born a Woman” in *Feminist Frameworks: Alternative Theoretical Accounts of the Relations between Women and Men* (org. Alison M. Jaggar e Paula S. Rothenberg), Boston: McGraw-Hill, 1993, 178-182.

WOOLF, Virginia, *Um Quarto que seja seu* (trad. Maria Emília Ferros Moura, pref. Maria Isabel Barreno), Lisboa: Veja, 1996.